الرؤية البصرية للرواية سينمائيًّا

خاص - مجلة فكر الثقافية:

مارس الأدب تأثيرًا كبيرًا على السينمائيين، وكذلك فعلت السينما مع الأدباء.
لقد اقتحمت السينما عالم الرواية ودخلت إلى عمق شخصياتها وفتشت عن أحلامهم ورغباتهم وهواجسهم ونبشت ماضيهم واقتحمت الرواية عالم السينما بتقنياته الجديدة فحطمت بنية السرد التقليدي وعملت على تشابك عنصري الزمان والمكان وتداخل الأزمنة وغيرها.
علاقة وثيقة ربطت بين هذين الوسطين (السينما/الأدب) قمة تأثير وتأثر وتبادل مواقع بين مبدع الرواية أو القصة او القصيدة وبين مبدع الفيلم.. إن هذا التبادل يعطي مؤشرًا واضحًا على ما يتحقق في عالم السينما من وجهة نظر الأدب وما يتحقق في الأدب من وجهة نظر السينما.

ويعد الفيلم مجالاً تعبيريًّا خاصًا وهو أداة لرواية الحكايات تقاسم القصة القصيرة والرواية عناصر كثيرة.. والفرق الكبير بين الفيلم والرواية والقصة، والمسرحية هو أن الفيلم ليس سلسًا على الدراسة أي أنه متحرك ولا يمكن تجميده بفعالية على الصفحة المطبوعة كما في الرواية والقصة، وهما أيسر نسبيًّا على الدراسة فقد كتبتا لتقرأ ولا يعني ذلك إننا نتخلى عن مبادئ التحليل الأدبي أو الدرامي للفيلم.. فالفيلم والأدب يتقاسمان عناصر كثيرة وينهض التحليل السينمائي الجيد على مبادئ التحليل الأدبي نفسه.

وقد تمثل ذلك في نظريات المونتاج وسرد الحدث الدرامي التصويري، وخلال النصف الثاني من الأربعينيات طبعت الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، وكذلك الموجة الجديدة في فرنسا - في مطلع الخمسينيات - الأدب ببعض خصائص هذه الموجة، فتأثرت الرواية الجديدة بتقنيات السينما، من خلال الإيقاع السريع، والانتقالات المفاجئة، فنجح المونتاج السينمائي وتكسير الزمن من جهة والفلاش باك والاستعادة الذهنية من جهة أخرى في أن يُؤثر على عدد من الأدباء.

ويتميز الفيلم بأنه حكاية تروى بالصور مثل ما الرواية والقصة حكاية تروى بالكلمة المكتوبة، ثمة اختلافات تفرضها وسيلة التعبير نفسها فالكتابة بالصورة تختلف عن الكتابة بالقلم والتعبير الميكانيكي الذي تفرضه آلة التصوير يختلف عن التعبير الأدبي ولكن يظل هناك تقارب ما ورؤية ومحاولة طموحة أن تقترب الرواية من السينما وأن تكون السينما أمينة على ما تقدمه لها الرواية من نصوص.

ولكن تبقى الأهمية في كلا الفنين في كيفية المحافظة على الجوهر والهدف الذي وُلدت لأجله كل من الرواية والسينما، وهو إيصال الرسالة الفكرية ومحتوياتها لذاك المتابع والمستقبل لنتاج لنتاجهما. ويظهر الخلاف الأكبر في هذه العلاقة المضمونية والارتباطية بينهما وخاصة عندما يتم تحويل الرواية إلى عمل سينمائي، وفي كيفية مقدرة الفيلم ورسالته المطروحة والمنبثقة من الرواية في الحفاظ على مضمون هذه الرواية وعدم تشويشها عن طريق الكثير من الاختزالات التي تتعرض لها عن طريق نقلها إلى السينما تحت مسمى الضرورة التزامنية للحدث، أو الإسهاب السردي، أو تحت ذريعة المؤثرات الخارجية والبيئية والسياسية والاجتماعية، لأن في كثير من الأحيان قد يستغني النص السينمائي عن كثير من الأحداث الجوهرية والمفصلية، ويحذف بعض الخطوط المكتوبة، وقد يغير في النهايات، وكذلك قد يستغني نهائيًّا عن بعض الشخصيات والأحداث البنيوية للرواية، وذلك بحجة عدم مواءمتها إنتاجيًّا لتبقى تحت إمرة رؤية المخرج وشركة الإنتاج لهذا الفيلم، الذي قد يقيد رؤية كاتب الرواية وحكايته وصيرورتها التتابعية من وجهة نظر الراوي لا الصانع. الأمر الذي قد يودي بانحراف ضمني وجوهري لرسالة الرواية ومقولتها.

العلاقة
بين السينما والأدب



إن هناك كثيرًا من الروايات العربية والعالمية التي تم نقلها وتحويلها لأفلام سينمائية، منها ما شهدت تدخلاً إيجابيًّا سينمائيًّا أضيف لرصيدها وقعًا ومتابعة، ومنها ما غير واجتزئ وحذف فيها الكثير من الشخصيات التفاعلية المهمة والفواصل التاريخية المحورية في سرد الحدث وأهمية هذا التاريخ وضرورة عرضه ضمن سير الحكاية المرئية ليتمكن المشاهد من ربط وتوثيق المرحلة والحقبة التي مرت بها الأحداث حينها وإسقاطاتها الحالية مقارنة مع الزمن الذي يعرض به الفيلم ويتحدث عن حكاية الرواية تلك.

فعلى سبيل المثال لا الحصر روايات نجيب محفوظ، خاصة التي حولت لفيلم اسمه (القاهرة 30)، ورواية حنا مينة في فيلم (الشراع والعاصفة)، الأمر الذي جعل المتابع لكلا الروايتين والفيلمين يحس ويشعر بحالة الفصل بينهما، وحصول حالة من الشرخ تتشكل على هيئة فجوة إدراكية بين المقروء والمرئي، حيث يسهب ويبحر الشخص المتلقي للرواية المقروءة بخياله بصور ومشاهد، يدهش حينما ترجمت إلى صور مرئية كيف أنها لا تطابق خياله وذهنيته التسلسلية التي كوّنها من القراءة، ومن ثم يقود ذلك تقديريًّا إلى الانتقاص من القيمة الفعلية للرواية.

وبالعكس تمامًا استطاع كثير من الأفلام الغربية حصرًا، إجادة تحويل الرواية لفيلم، وأصبحت طريقة تقديمها كفيلم، فيه من المتعة والمتابعة والشهرة للرواية وكاتبها نفسه أكثر بكثير لو تم الاحتفاظ بها في صيغتها فوق رفوف المكتبات أو في أدراج قرائها أو على بسطات الطرقات، لا تلقى من يقرؤها ويعرف كنوزها ويبحر فيها.

ومن أهم هذه الأفلام التي تعد من أهم الأفلام في تاريخ السينما هو فيلم "ذهب مع الريح" عن الرواية التي تحمل الاسم نفسه للكاتبة مارجريت ميتشل، فنجاحها لم يكن نتيجة فحوى العمل الأدبي في حد ذاته وإنما الفيلم الذي حمل مضمون تلك القصة ومنح الرواية شهرة أكبر بكثير، وذلك من خلال إجادة المخرج في تقديم رؤيته لهذه الرواية بصريًّا وسينمائيًّا، أي برؤية الكاميرا لا رؤية الكلمة. وتعد رواية "ذهب مع الريح" الرواية الوحيدة التي كتبتها ميتشل والتي حققت وما زالت المبيعات بالملايين بفضل الفيلم. قائمة أشهر الروايات العالمية، هذا إضافة إلى أنه خلّد اسم مؤلفة الرواية.. فلولا السينما لكان مصير الرواية والمؤلفة مجهول، خاصة وإن العمل نفسه من الناحية الأدبية لا يدخل في عداد الأعمال الأدبية الشامخة. وهل كان سيكتب الخلود لشخصية مثل "هيثكليف" بطل رواية "مرتفعات وزرنج" لولا أنها تحولت للسينما، وها هي "أميلي برونتي" (1818 ـ 1848) مؤلفة الرواية تلحق بزميلتها "ميتشل" إلى "تاريخ الخالدين".. وكان هذا لن يتحقق إلا بفضل السينما التي تعيد من الحين إلى الآخر إخراج هذه الرواية. حتى وليم شكسبير "نفسه (1564 ـ 1616) لم يكن يحلم بأن شخصيات أعماله مثل "هاملت" "لير" "ماكبث"، عطيل"، "يوليوس قيصر"، ستكون بمثل هذا الخلود والانتشار لو لم تتناولها السينما عشرات المرات.. حتى مسرحية "روميو وجوليت" التي كتبها شكسبير في منتصف حياته الأدبية عام 1956، كانت السينما من أهم الأسباب وراء تخليدها.

رائعة كازانزاكي فيلم "زوربا" اليوناني الشهير قدمها بأمانة ودقة بالغتين المخرج مايكل كاكويانس غير مبتعد أبدًا عن رؤية الكاتب، الكاتب الذي جعل من ممثل الفيلم أنتوني كوين غلافًا لروايته، الممثل الذي أبدع في تصوير شخصية الرواية في الفيلم بأداء عالي البراعة والاحترافية، فاستحق أن تكون صورته على غلاف الرواية ذاتها. وكذلك الأمر في فيلم (طعام صلاة، حب) التي أدت الدور فيه جوليا روبرتس والتي كانت سببًا كبيرًا في إعادة قراءة هذه الرواية لمقارنتها مع الفيلم ومعرفة التفاصيل أكثر من قبل عدد كبير من الناس عبر العالم.

بدأت علاقة السينما المصرية بالأدب في عام 1930 بأن قدم المخرج محمد عبدالكريم رواية "زينب"، في فيلم صامت، وهى للدكتور محمد حسين هيكل، ثم قدمها مجددًا عام 1952 من خلال فيلم ناطق، وذلك بوصفها أن الموضوع مأساوي يستهوي عشاق السينما.

ثلاثية محفوظ:

قدم الروائي نجيب محفوظ الثلاثية وهي سلسلة مكونة من ثلاث روايات أدبية ألفها محفوظ وتعد من أفضل روايات الأدب في تاريخ الأدب العربي حسب اتحاد كتاب العرب، وتتكون الثلاثية "بين القصرين" (1956)، و"قصر الشوق" (1957)، وقدم أيضًا "السكرية" في العام نفسه، والقصص الثلاث تحكى عن حياة كمال ابن السيد أحمد عبدالجواد، وأسماؤها مأخوذة من أسماء شوارع حقيقية بالقاهرة.

وقدم محفوظ أيضًا العديد من الروايات التي تعرفها السينما جليًّا، ومنا (زقاق المدق)، (اللص والكلاب)، (المرايا)، (القاهرة الجديدة) و(ملحمة الحرافيش).

يوسف السباعي:

قدم "نحن لا نزرع الشوك" وتم عرضها سينمائيًّا ودراميًا، كذلك (رد قلبي) عرضت في السينما والتليفزيون، وقدم أيضًا (أرض النفاق).

يوسف إدريس:

قدم العديد من الأعمال الأدبية ومن الأعمال التي عرفتها السينما المصرية، تحولت قصة (البطل) إلى فيلم عام 1977، كما قدم (الحرام) وهو من إنتاج عام 1965،(النداهة) عام 1965، قصة (بيت لحم) وهو إنتاج مصري سوفيتي مشترك عام (1991)، كذلك فيلم (آخر الدنيا)، الذي تم إنتاجه في عام 2006.

الطيب صالح:

قدم العديد من الروايات منها رواية "عرس الزين" التي تحولت إلى فيلم.

أحمد مراد:

قدم رواية "الفيل الأزرق" التي تحولت إلى فيلم.

علاء الأسواني:

قدم رواية "عمارة يعقوبيان" التي تحولت إلى فيلم.



الرواية والفيلم
هل يكمل أحدهما الآخر؟

خاص - مجلة فكر الثقافية:

اشتهرت السينما بأنها الفن السابع وعُدت البعض الفنون السبعة ذاتها. مع ذلك، ومهما بالغنا في إيجاد تشابه أو تطابق بين مفرداتها وبين باقي الفنون، لا يمكن إنكار أن كلاً منهم فن قائم بذاته وله خصوصية شديدة، مثلما لا يمكن إغفال أن السينما تختلف في جوهرها عن كافة الفنون الأخرى، وأن السينما استفادت من الفنون جميعًا فنجحت في أن تجعل لنفسها خطًّا مستقلًّا ومتجددًا، حتى وإن أخفقت أحيانًا.

من بين العلاقات المتشابكة بين السينما والفنون الأخرى تظل تلك العلاقة بين السينما والرواية – وكذلك الدراما/ المسرح – علاقة تاريخية وثيقة ومتشابكة، بدأت مع السنوات الأولى لظهور السينما حيث اعتمدت على روايات – ومسرحيات– عالمية مشهورة، وحققت نجاحًا كبيرًا حينها، لكن سرعان ما ارتبكت تلك العلاقة وتوترت، وخلال رحلة البحث عن هوية السينما والخصائص المميزة لها أنكر البعض كونها فنًا جديدًا مثلما قال جراهام جرين: لسنا في حاجة لاعتبار السينما فنًّا جديدًا فهي في شكلها الروائي لديها غرض الرواية نفسه مثل ما للرواية غرض الدراما نفسه. البعض الآخر من نقاد وكتاب ومؤرخي السينما تطرف في محاولة إيجاد تشابه وتطابق بين مفردات كل من السينما والأدب. فالكادر السينمائي يقابل الكلمة، واللقطة تعادل الجملة، والفقرة تُقابل المشهد، والفصل لا يختلف عن الفصل، واعتبروا المونتاج بمثابة القواعد النحوية وأدوات الربط. لكن موريس بيجا ردّ بحزم في كتابه الفيلم والأدب على هذا الرأي متسائلاً في استنكار: «إذا كان هذا صحيحًا وكانت الكلمات هي المقابل للكادرات فأين القاموس الذي يستطيع أن يحدد معنى كل صورة».

من زاوية أخرى نجد إيتيان فيزيليه يعبر عن العلاقة بين السينما والرواية قائلاً: «تبدو لي هذه القرابة إيهامية أكثر مما هي حقيقية. إن السرد الروائي في خطوطه الأساسية يمكن أن يشكل مادة درامية كما يمكن أن يشكل مادة روائية، وما يميز الرواية هي طريقة معينة في تناول القصة ونموها وإغنائها بإطار خارجي وتقطيعها إلى عدة أمكنة ومزجها بتحليل مجرد، وفي الواقع أن هذه المميزات الروائية هي بعيدة عن أن تكون قابلة للاستيعاب في السينما». في حين يقول موريس بيجا: «إن الأدب المكتوب يستطيع أن يعبر عن الأفكار تعبيرًا اقتصاديًّا أفضل مما يستطيع أن يفعله الفيلم، وهذا أمر يتفق عليه كثير من المهتمين بالموضوع ويعتقد الكثير من الناس أن ذلك



يتطوي على نتيجة مفادها أن الأدب وسيلة فكرية أما الفيلم فميدانه العواطف».

أما الروائي والكاتب الإيطالي البرتو مورافيا يرى أن أشياء كثيرة في الرواية تتعرض للحذف والإقصاء عندما تتحول إلى الشاشة لأن للسينما حدودًا، إن السينما تستطيع أيضًا أن تنجز أشياء رائعة ومدهشة لا يستطيعها الأدب، ففي السينما يستخدم المخرج الكاميرا من أجل إنشاء واقع جديد تمامًا. ويقول الفيلسوف والروائي الإيطالي أمبرتو إيكو: ليس سهلاً دائمًا التعبير في الفيلم عن أشياء موصوفة على الورق، أشياء سوف يفهمها القارئ آليًا.

بينما يجزم انجمار برجمان أن: الفيلم لا علاقة له بالأدب فطبيعة الاثنين مختلفة ومادتهما كذلك عادة، ويقول آلان روب جرييه: بالنسبة لي، السينما والأدب عالمان مختلفان، ليس بينهما أي رابط.

من ناحية ثانية، اعتبر جيل دولوز في كتابه فلسفة الصورة- الحركة أن: الفيلم في كليته يُبنى على حركة الصورة، وبهذا يستطيع أن يبتكر مجموعة صور مختلفة تمامًا ويُولفها، قبل أي شيء آخر، عن طريق المونتاج. وبعد هذا التوصيف يتقصه جملة حركة الصورة الواقعية أو المرئية، لأن الرواية هي أيضًا في كليتها تُبنى على حركة الصورة المتخيلة، وتبتكر مجموعة صور مختلفة وتولفها عن طريق مونتاج آخر. فهل هذا يعني أنه يُمكن اعتبار الرواية صورة سينمائية صامتة، وأن السينما صفحات روائية ناطقة؟

من زاوية أخرى لا يُمكن إنكار أن السينما اعتمدت على الأدب في أمور أخرى كثيرة مثل المونتاج ولحجام اللقطات، ففي كتابات تشارلز ديكنز وجد جريفيث، في عهد السينما الصامتة، مبتكرات سينمائية مثل: المزج، واللقطة الكبيرة، والحركة الاستعراضية للكاميرا، ويشرح المخرج الروسي سيرجي ايزنشتاين في ما قاله ديكنز وجريفيث والفيلم اليوم كيف ترجم جريفيث الأساليب والتقاليد الأدبية للقصاصين خاصة ديكنز، إلى مرادفاتها السينمائية. وأوضح إيزنشتين أن أساليب تقاطع اللقطات واللقطات القريبة والرجوع إلى حوادث سابقة وحتى المزج، لها جميعًا مقابلات في الأدب، وأن كل ما فعله جريفيث هو اكتشاف هذه المرادفات. كذلك تأثر إيزنشتين بقصائد الهايكو - النوع التقليدي للشعر الياباني القديم - في ابتكار منهجه في المونتاج، حيث «كان يقوم بتركيب ثلاثة عناصر منفصلة لينشئ شيئًا مختلفًا في النوع أو الطبيعة عن أي عنصر منها، واعتبر إيزنشتين أن: «كتاب ميلتون "الفردوس المفقود" مدرسة يمكن من خلالها دراسة فن المونتاج والعلاقات السمعية - البصرية».

أول فيلم روائي في تاريخ السينما:

يعد ديفيد جريفث أول كاتب قصة وشاعر يأخذ طريقه إلى عالم السينما ليخرج للعالم أول فيلم يبدأ من عنده تاريخ السينما في العالم كفن يتفرد بتقنية خاصة ووسيلة تعبير مميزة وهو فيلم "مولد أمة" الذي أنجزه عام 1915، ويعد من أفضل مئة فيلم في العالم.

توقف جريفث عن الإبداع الأدبي ولكنه لم يتوقف عن إعداد الأدب للسينما فغالبية أفلامه تعتمد على نصوص أدبية، ولستقطب إلى جواره البعض لكتابة السينما ومثل (فرانك وودز) الذي يعد أول كاتب سيناريو بالمعنى المعروف.

"الروائي والكاتب الإيطالي البرتو مورافيا يرى أن أشياء كثيرة في الرواية تتعرض للحذف والإقصاء عندما تتحول إلى الشاشة، لأن للسينما حدودًا، إن السينما تستطيع أيضًا أن تنجز أشياء رائعة ومدهشة لا يستطيعها الأدب"

"ويقول الفيلسوف والروائي الإيطالي أمبرتو إيكو: ليس سهلا دائمًا التعبير في الفيلم عن أشياء موصوفة على الورق، أشياء سوف يفهمها القارئ آليًا. بينما يجزم إنجمار برجمان أن: الفيلم لا علاقة له بالأدب فطبيعة الاثنين مختلفة ومادتهما كذلك عادة"

""مئة عام من العزلة" لغابرييل ماركيز تدافع عليه المخرجون والمنتجون السينمائيون مطالبين إياه بالموافقة على تحويلها إلى فيلم سينمائي، غير أن الكاتب رفض بعناد كل العروض، مبررا موقفه بالقول إنه يريد كل قارئ أن ينسج صورًا لأبطالها في مخيلته من وحي قراءته للرواية"



الفيلم ومستقبل الرواية :

للسينما عامل جذب للجميع: الشاعر والروائي والكاتب المسرحي والفنان التشكيلي وغيرهم الكل يجزم بأن المستقبل للصورة المرئية، وللسينما سحر خاص وجاذبية خاصة ومساحة عريضة من الجمهور فلما يتوافر لنص أدبي جمهور مثله.

يقول كلود موريال: وهو من أهم كتاب السينما ومنظريها في العالم: إن الفنون أيًا كانت، تجسد الحلم، إنها تنزع إلى إعطاء شكل لما هو غير محسوس، والسينما، بين جميع طرق التعبير هي الطريقة التي تتمتع بأكثر الوسائل اقناعًا في اقتناص الموج الشاعري، أولاً: لأنها لا تجسده.

إن ثمة مقارنة عقدها مارسيل مارتن في كتابة "اللغة السينمائية" بين السينما والفنون الأخرى أشار فيها إلى أن السينما من وجهة النظر الاجتماعية قريبة الشبه بالمسرح خاصة المسرح القديم: نفس الجمهور الضخم، نفس الواقع الاجتماعي العظيم، نفس الخاصية التي تكاد تكون أسطورية العرض، وثمة تشابه أيضًا بين أقنعة الممثلين في العصور القديمة وبين الطرازات السيكولوجية والاجتماعية للسينما التي هي أكثر الأحيان مرفوعة إلى مستوى الأسطورة.

لقد كتب ألن روب جرييه مباشرة للسينما (النص السينمائي) وكان فيلمه الأول (السنة الأخيرة في مارينباد) من إخراج ألن رينيه نموذجًا للغة السينمائية التي تتجاوز السرد الروائي كما قال عنه بعض النقاد فثمة تداخل في الأزمنة واصطدام وتحاور بينهما.. وتوالت أفلام (جرييه) فجاء فيلم (الخالدة) 1963م ثم (قطار أوربا السريع) عام 1966م الذي أدى فيه الخيال دوره البارع، واستمر يقدم أفلامه حتى عام 1983م حيث قدم فيلمه الأخير (الأسيرة الجميلة).. وإذا كان النقاد قد انقسموا تجاه تجربة (جرييه) إلى قسمين الأول يعيد تشكيلها ويؤكد إنها أسدت للسينما رؤية جديدة والأخر يؤكد فشلها ويتهمها بالادعائية الثقافية والسطحية، والسقوط وعلى رأس هؤلاء الناقد روجيه بوسينو، الا إننا نؤكد من خلال ما شاهدناه من أفلام (رينيه) انها تجربة تستحق الوقوف عندها ومن ثم البناء عليها لا تجاوزها والقفز عليها.

أما (مارجريت دورا) فكانت تجربتها مختلفة فهي تتعامل مع النص الأدبي كمادة طيعة قابلة للتحول من الرواية إلى المسرح إلى السينما ويعد فيلمها الأول وهو أيضًا من إخراج (ألن رينيه) "هيروشيما حبيبتي" عام 1958م بداية جيدة وترجمة بالصورة لما قدمته الرواية الجديدة من تقنيات. وتتوالى أفلام (دورا) التي تقدمها بين الكتابة والإخراج وتقدم من خلالها تجربة خاصة في العلاقة بين الصوت والصورة وتأملات في الإبداع السينمائي.

وبدون الحكم على هذه التجربة وتجارب (أخرى مشابهة فإننا نشير إلى أن الشاشة ستبقى مساحة جذب للنصوص وشخصيات أدبية.

أن ما طرحه ماركيز من تبريرات حول اتجاهه الأخير يشير الى ما للسينما من دور مهم في المستقبل تجاه المبدع والقارئ معًا وهو دور قد يفوق دور الأدب ولكن لن يلغيه أبدًا.

إن ثمة علاقة واسعة بين السينما والأدب لا تبدأ من النص والكاتب فقط، ولكنها تتناول جوانب أخرى عديدة تتمثل في بناء الزمان والمكان وشعرية الصورة وتقارب وتباعد اللغة.

ولكن ما نحن بإزائه هنا هو ملامح عامة حاولنا أن نؤسس بها لما هو أعمق وأوسع وأشمل.

مقارنة أخرى قدمها سيمون فرايش في كتابه "الدراما السينمائية": "فن السينما يرفع الحدود والحواجز بين فن الكتابة والفن التشكيلي". فالفيلم يسيطر على الزمن والشكل معًا.. في البدايات قامت السينما بتقليد المسرح ثم تقليد الفن التشكيلي ثم راحت تسير على منوال السرد الأدبي فظل الأسلوب السينمائي مقيدًا إلى أن استجمع إمكانياته وخبراته الفنية الخاصة.

العلاقة بين الروائي والسينما :

الكثير من الأدباء يدخلون دومًا في صدامات حادة مع المنتجين والمخرجين من أجل المحافظة على نصوصهم شكلاً ومضمونًا، وتتمحور شكوى الأديب الدائمة في أن أعمالهم زيفت حينما تحولت إلى لغة الفن السابع. ففي سبيل المثال: عندما شاهد الكاتب الروائي الأمريكي "إرنست هيمنجواي" الحائز على جائزة نوبل سنة

1954 روايته الشهيرة "العجوز والبحر" على الشاشة خرج قبل أن ينتهي الفيلم، صارخًا في الظلام "ليست هذه قصتي"، أما جون شتاينبك (1902 ـ 1968) الحائز أيضًا على جائزة نوبل سنة 1962 فقد خرج باكيًا من دار العرض التي عرضت الفيلم المأخوذ عن قصته "قدح الذهب" قائلاً: «هذه ليست قدحي، بل إنها قدح من النحاس المزيف». وها هو الروائي الإيطالي الشهير "البرتومورافيا" (1907 ـ 1990) يسير في الفلك نفسه مؤكدًا قبل سنة من وفاته: فضل الأدب على السينما عندما قال: إن أحسن الأفلام التي أخرجت عن روايات كانت الأفضل بالنسبة لمخرجيها، لكنه عاد قائلاً "إنني أحب السينما، والسينما تحبني دائمًا".

يبرز الروائي الأمريكي المعروف (ستيفن كينغ) الذي يتابع مراحل صناعة الأفلام المأخوذة عن رواياته ليطمئن على نقلها الأمين لما كتب. فإن ظهرت النتيجة عكس ما يريد فإنه لا يتردد في إعلان براءته من هذا الفيلم. كما حصل في العام 1980 مع فيلم (إشراق-The Shining) المأخوذ عن روايته التي تحمل ذات الاسم. ففي هذا الفيلم قام المخرج الكبير (ستانلي كوبيريك) بإحداث تغييرات هائلة على النص الأصلي، فأخذ منه ما يتماشى مع أسلوبه الخاص في صناعة الفيلم، ولينتج عن هذا حكاية مفزعة أكثر من كونها مرعبة. وقد أغضب هذا التصرف (ستيفن) فأعلن براءته من الفيلم. ليعود بعد ذلك بسنوات، في العام 1997، فيشرف على صناعة فيلم تلفزيوني مأخوذ من الرواية نفسها ويحمل الاسم نفسه (إشراق) أراد له أن يكون ترجمة حرفية للرواية. وقد أجاد في ترجمته. لكن النتيجة كانت مخيبة للآمال.

ومثل هذا الصدام قد لا يجد له مكاناً لدى المخرج والممثل الإيرلندي (كينيث براناه)، الذي يؤمن أصلاً بضرورة إعادة تصوير العمل الأدبي كما هو دون إضافة من أي نوع. فهو قد حول مسرحية (هاملت-Hamlet) إلى فيلم بالاسم نفسه من بطولة (أنتوني هوبكنز) التزم فيه بذات الأجواء والتفاصيل ذاتها التي رسمها مبدع النص الأصلي شكسبير. كما قدم في العام 1994 فيلم (فرانكنشتاين- Frankenstein) تماماً كما صورته الروائية الإنجليزية (ماري شيللي) في روايتها الشهيرة التي تحمل الاسم نفسه. هذه الترجمة الحرفية وبرغم احترامها وتقديرها للنص الأصلي إلا أنها تبدو خالية من أي إبداع، فهي ليست سوى إعادة تصوير ولا مكان لروح وذاتية الصانع فيها. وهي بالإضافة إلى ذلك لا تقدم جديداً بالنسبة لقارئ الرواية. وعلى العكس منها تلك الأفلام التي تراوغ العمل الأدبي وتنتشل منه ما تريد وتعزف على الأوتار التي تلائمها، فهنا يكون مجال الإبداع أوسع وأوضح، والتغييرات التي يضيفها صانع الفيلم قد تبعث الحياة للنص الأصلي وتمنحه قيمة أكبر وأعمق.. تماماً كما فعل فرانسيس فورد كوبولا مع قلب الظلمات.

ولا يفضّل آخرون إنتاج أعمال سينمائية من نصوص أدبية حفاظًا على هامش التخيّل الذي يمنحه الأدب للقارئ؛ فحين فازت رواية "مئة عام من العزلة" لغابرييل ماركيز بجائزة نوبل، تدافع عليه المخرجون والمنتجون السينمائيون مطالبين إياه بالموافقة على تحويلها إلى فيلم سينمائي، غير أن الكاتب رفض بعناد كل العروض، مبرراً موقفه بالقول إنه يريد كل قارئ أن ينسج صورًا لأبطالها في مخيلته من وحي قراءته للرواية، وأن يذهب إلى تفسير أحداثها كما يشاء، أما إذا تحولت إلى الشاشة فإن السينما سوف "تنمذج"، وتنمّط شخوصها، وتضفي عليها تفسيرًا مغلقًا لن يستطيع القارئ الإفلات منه لو قرأ الرواية بعد مشاهدة الفيلم المأخوذ منها.

والوضع لا يختلف كثيرًا بالنسبة للأدباء والكتاب العرب. فالدكتور طه حسين (1889 ـ 1973) كان يقول "السينما مفسدة للأعمال الأدبية" وعندما سئل الكاتب الروائي نجيب محفوظ (1911 ـ 2006) عن أعماله الأدبية التي تتحول إلى أعمال سينمائية أجاب "بأنه غير راض كل الرضا عن جميع أعماله التي تحولت إلى أفلام". أيضًا الكاتب الروائي "إحسان عبدالقدوس" (1908 ـ 1990) كان يقول دائمًا "إن مهمتي ككاتب تنتهي عندما تنشر الرواية أو القصة على الناس" الشيء نفسه قاله الراحل الدكتور يوسف إدريس (1927 ـ 1991) وعندما قدمت أعمال الأديب توفيق الحكيم (1898 ـ 1987) على الشاشة من وجهة نظر توفيق الحكيم "ليست على مستوى العمل الأدبي الذي كتبه".

السينما والاقتباس من الأدب:

اقتباس السينما من الأدب بأنواعه المختلفة لا يزال حاضرًا حتى بعد مرور أكثر من مئة عام على انطلاق السينما. فنحن مازلنا نشاهد السينمائيين المعاصرين وهم يعودون إلى الماضي ليأخذوا منه عملاً أدبيًا كلاسيكيًا فيعيدوا تصويره من جديد كما حدث مع رائعة الروائية الإنجليزية جين أوستن (كبرياء وهوى) التي ظهرت منها نسخة سينمائية جديدة حافظت بصورة دقيقة على روح وشكل النص الأصلي. ومع استمرار عملية الاقتباس برزت العديد من الآراء التي بحثت في الكيفية المثلى التي يلزم التعامل بها مع الأصل الأدبي. فالبعض مال إلى التشدد في احترام النص الأصلي ولزوم إعادة تصويره كما هو بشكله ومضمونه. وهؤلاء يبدو المثال السابق، كبرياء وهوى، بمثابة الانتصار لرأيهم. لكن هناك بعضًا آخر لا يشترط مثل هذا الالتزام الحرفي. فهم ينظرون للفيلم السينمائي كوحدة متكاملة وبناء مستقل ينبغي أن يقدم نفسه بمعزل عن النص الأصلي. فالفيلم هو نتاج إبداعي لتجربة شعورية ذاتية عاشها صانع الفيلم مع الرواية وليس شرطاً أن يكون ترجمة لتصور وشعور شخص آخر كتب عملاً في وقت سابق. لذا فلا تلزم المقارنة بين الفيلم والأصل الأدبي الذي يستند إليه.

وآخر يكتفي باقتباس فصل منها. بل إن بعضهم غالى في الأمر فاستل فقط (حالة) أو(شعورًا) وبنى بالاعتماد عليه فيلماً كاملاً. ومن بين الأمثلة على مثل هذا الاقتباس النوعي أو الانتقائي يبدو مثال الفيلم المصري (الكيت كات) بارزًا كونه قد اعتمد على موقف بسيط حدث في رواية (مالك الحزين). فالمخرج المصري داود عبدالسيد توقف كثيرًا عند بداية الرواية، تحديدًا عند وصف الراوي لحادثة وفاة العجوز الذي مات فقيرًا بائسًا دون أن يكترث لموته أحد، فقام مستندًا إلى الشعور الذي أحسه أمام هذا الموقف المؤلم ببناء سيناريو الفيلم كاملاً. مثل هذا النوع من الاقتباس يتكرر كثيرًا في السينما. وفي بعض الأفلام لا يكون الانتقاء فقط من رواية واحدة. بل يمكن أن يكون الفيلم عبارة عن حشد لشذرات متفرقة من أعمال أدبية عديدة كما نرى في فيلم (الميكانيكي-The Machinist) الذي هو ترجمة لروايات ديستوفسكي الثلاث الشهيرة وإن كان يبدو طاغيًا حضور رواية (الجريمة والعقاب). أيضًا في فيلم Equilibrium -الذي ظهر عام 2002 تم دمج العالم الذي ترسمه رواية (ألف وتسع مئة وأربعة وثمانون- 1984) للبريطاني جورج أورويل مع أجواء الرواية الأمريكية (فهرنهايت 451) لينتج عن هذا الدمج بناء مستقل قائم بذاته هو حكاية الفيلم.

أما الأمثلة على الأفلام التي أخذت فحسب روح الرواية وتجاهلت الشكل تمامًا فهي عديدة ولعل أبرزها فيلم (القيامة الآن-Apocalypse Now) للمخرج الأمريكي (فرانسيس فورد كوبولا) الذي اقتبس روح الرواية الشهيرة (قلب الظلمات) للروائي (جوزيف كونراد). وقد اعتبر هذا الاقتباس أحد أذكى الاقتباسات في تاريخ السينما. فالرواية التي كتبت مطلع القرن الماضي والتي تجري أحداثها في أدغال الكونغو في أفريقيا في أثناء الرحلات الاستعمارية للأوروبيين، قام (كوبولا) بتحويرها لتحكي قصة الغزو الأمريكي لفيتنام في ستينيات القرن العشرين. الأمر نفسه حدث مع فيلمين آخرين هما (رجل ميت-Dead Man) للمخرج الأمريكي (جيم جارموش) و(بلاد سيئة-Badlands) للمخرج (تيرينس مالك) والذين قاما بمحاكاة واضحة للرواية الشهيرة (الغريب) التي كتبها الروائي الفرنسي (ألبير كامو).

صناعة الرواية والسينما



د. أمير تاج السر
كاتب وروائي سوداني

> الرواية لا تشترط دراسة لها في المعاهد، أو شهادات يحملها الكاتب، وكما يكتبها دارسون في الجامعات وحملة شهادات عليا، يمكن أن يكتبها عمال عاديون بتعليم بسيط وثقافة عالية اكتسبوها من الحياة..

منذ عدة سنوات، جلست على طاولتي عدة أشهر، لأكتب سيناريو لفيلم سينمائي أسميته "العطر الفرنسي" استوحيته من تجربة حقيقية..

كانت الفكرة عن ممرضة فرنسية اسمها كاترين كاتويلي، عملت معنا في مشروع لإغاثة الأطفال في بلدة نائية شرق السودان، حيث جاءت بمعداتها وموادها الإغاثية، وأقامت معسكرًا من الصفيح وبروش السعف، في بيئة قاحلة لا تشبهها في شيء..

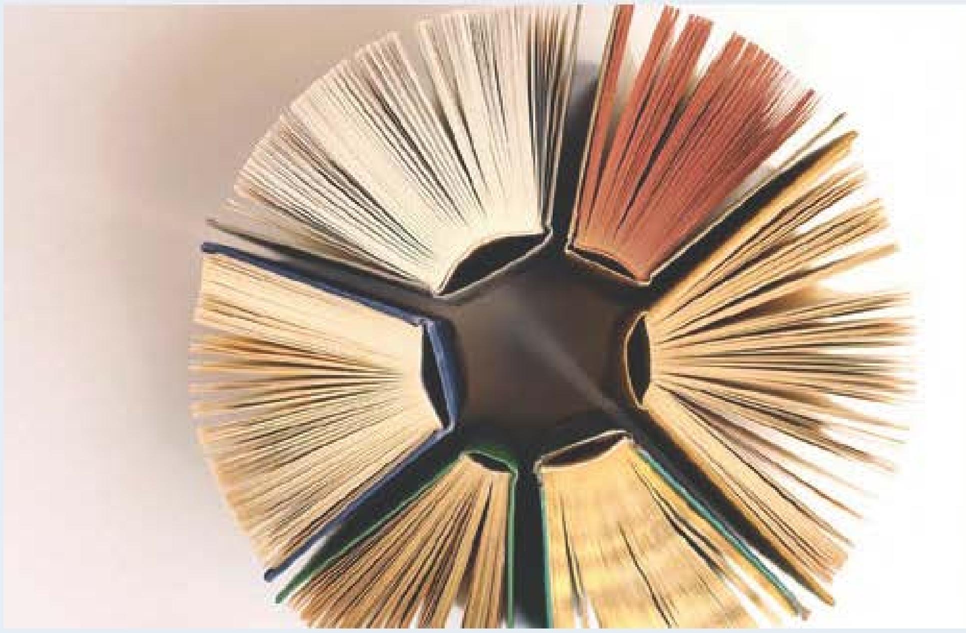
لكنها صمدت وعملت بجد لمكافحة أمراض سوء التغذية، مثل لين العظام والعشى الليلي وغيرهما من أمراض الفقر، وتحولت بعد عدة أيام فقط من وجودها في البلدة، وبعد نجاحها في إعادة آدمية كثير من الأطفال الذين فقدوها، من ممرضة مكافحة إلى نجمة حقيقية تتعرض للغزل والمضايقات، وتتلقى طلبات الزواج من العمد والمشايخ وحتى من الأفراد العاديين، وترتبك تحت مراقبة أفراد جهاز الأمن الوطني محدودي الخبرة والإمكانيات، بزعم أنها ربما تكون عينًا غريبة تتلصص على الوطن.

الفكرة كانت طريفة في رأيي، وفيها شيء من الفنتازيا، ولو عولجت جيدًا، ربما تصبح فيلمًا، ومن أجل أن أكتبها، قرأت أولاً كتبًا عديدة عن كيفية كتابة السيناريو الذي لم أكن أعرف عنه شيئًا بكل تأكيد، وسألت عددًا من المتخصصين عن ذلك الفن، وأفادوني بمعرفتهم، وفي النهاية أكملت العمل، وعدت إلى قراءته عدة مرات، ولم يستهوني أبدًا، وجدته بعيدًا عما كنت أريد عمله، ولم أحس بإحباط كبير، وأعدتُ كتابته روايةً تحمل الاسم نفسه، مع تغييرات جذرية في الحكاية ومكان الحدث، والبنية العامة للنص، وبالطبع إلغاء الحوار تمامًا، والاعتماد على السرد، وحين قرأت النص الروائي هذه المرة، أحسست بالرضا، فقمت بنشره.

من تلك التجربة وعيت تمامًا، أن هناك فرقًا كبيرًا بين رواية تكتب على الورق من كاتب خبر كتابتها، ولا يملك أي طموح أو قصد لتحويلها إلى فيلم سينمائي في المستقبل، وبين سيناريو يكتب أصلاً بواسطة محترفين ودارسين، ليكون ركيزة أساسية لعمل بصري يتحرك أمام متلق من نوع آخر، غير الذي يتلقى الرواية المكتوبة.

الرواية لا تشترط دراسة لها في المعاهد، أو شهادات يحملها الكاتب، وكما يكتبها دارسون في الجامعات وحملة شهادات عليا، يمكن أن يكتبها عمال عاديون بتعليم بسيط وثقافة عالية اكتسبوها من الحياة.. الموهبة هنا هي الأساس، بينما السيناريو على النقيض، عمل احترافي لا بد من دراسته نظريًا وعمليًا، قبل الخوض في كتابة أي تجربة، وقليلون من كتاب الرواية استطاعوا الجمع بين كتابتها وكتابة السيناريو، لكن المتتبع لنتاجهم يحس أن إحدى الصنعتين أقوى من الأخرى، خاصة لدى كاتب السيناريو حين يكتب رواية.

في الرواية أيضًا، لا بد من لغة أدبية بالضرورة، خالية من الخطابية والمباشرة.. لا بد من تعميق للنص، ورسم



"وعيتُ تمامًا أن هناك فرقًا كبيرًا بين رواية تكتب على الورق من كاتب خبر كتابتها، ولا يملك أي طموح أو قصد لتحويلها إلى فيلم سينمائي في المستقبل، وبين سيناريو يكتب أصلا بواسطة محترفين ودارسين"

مقنع لشخوص لا يرون بالعين، ولكن يحسون من القراءة.. لا بد من إيجاد جو مناسب، واختراع أبواب شتى تدخل القارئ إلى النص، بينما في السينما، الأبواب كلها تكاد تكون مفتوحة بفعل الكاميرا التي تتحرك وترصد المكان بغليانه أو خموده، والشخوص السينمائيون مرسومون بملامحهم وأزيائهم ولغتهم وأفعالهم التي تشاهد مباشرة دون لغة وسيطة.

وربما اختصرت مشاهد تحتاج إلى عدة صفحات من الكتابة الوصفية، في مشهد صغير واحد يفهمه المتلقي بلا عناء، مثل مشهد رجل فقير يقف منكس الرأس بملابس رثة، أمام صورة زعيم معلقة في أحد الميادين العامة.. هنا لا حاجة لوصف وجه الرجل وملابسه ونعليه الذائبين، ولا حاجة لكتابة ما يدور في ذهنه، لأن الكاميرا كتبت كل شيء.

لقد وظف كاتب السيناريو أدواته، وعمل المخرج بأدوات أخرى - احترافية أيضًا- لتحويل لغة السيناريست إلى لغة مرئية.

من جانب آخر، فإن عمل كاتب السيناريو لا ينحصر في كتابة يخترعها فقط، ولكن باستطاعته أن يحول الأعمال الروائية والقصص القصيرة، وحتى قصائد الشعر الملحمية التي يجد فيها ميزة ما، إلى أفلام سينمائية..

والذي قرأ نصًا ما على الورق، ثم شاهده فيلمًا بعد ذلك، ربما يجد صعوبة شديدة في إحالة الفيلم إلى الكتاب الذي قرأه، فكما قلت نجد كثيرًا من المشاهد الروائية قد تم حذفها لعدم ملاءمتها للفيلم، في نظر كاتبه ومخرجه، ومشاهد جديدة وربما شخصيات أيضًا أضيفت.. ثمة بهارات لا تلائم طبخة السينما، تم غسلها، وبهارات جديدة لا تستخدم في وجبة الكتابة الروائية، تمت إضافتها..

وهكذا يجد القارئ الذي قرأ رواية "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان مثلاً، نفسه أمام عمل مختلف حين يشاهد فيلم "الكت كات" المأخوذ عن الرواية نفسها، والذي شاهد "عرس الزين" للطيب صالح فيلمًا، يجد طقوسًا غير مكتوبة في القصة، تم وضعها لأغراض يعرفها صناع الفيلم، وأيضًا مثل رواية "عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني التي مثلت بنفس الاسم، وكثير من الأعمال الأخرى لروائيين عالميين، كأعمال ستيفن كنغ وجون غريشام وغيرهما، ومن الظلم في رأيي أن يحتج كتاب الرواية حين يشاهدون أفلامًا أنتجت من روايات لهم، ويرددون -كما نسمع- أن أعمالهم قد شوهت، ولا تمثل تلك الأفلام ما كتبوه.

هنا دخلت تلك الأعمال صناعة أخرى، ولا بد أن تختلف صناعة عن أخرى، والذي يوافق على تحويل نصه إلى دراما، عليه أن يتذوق نصه من جديد، بعيدًا تمامًا عن الكتابة المقروءة..

وحقيقة الأمر أنه لا أحد يريد تحويل نص مكتوب إلى سينما، يعمل في الظلام، فالكاتب الأصلي للنص يستشار في كل شيء، ويرضى، ويحتج في النهاية.. ربما بتحريض من مشاهدين يعرفهم ثم يعجبهم الفيلم، ويظنهم الكاتب لم يتذوقوا نصه.

أو ربما لإحساس الكاتب بالتفوق، وأنه كان يتمنى لو أن العمل السينمائي ارتقى إلى تفوقه، وينسى أن الأدوات مختلفة واللغة مختلفة، والذي يجب أن يشاهَد، غير الذي يجب أن يكتب..

وأيضًا الجمهور الذي يقرأ الكتب في العادة، ليس هو الجمهور الذي يقف طوابير أمام دور العرض من أجل الحصول على تذكرة، ومن النادر جدًا أن نسمع شخصًا من جمهور المشاهدين، يصرح وهو يشاهد فيلما مأخوذًا عن رواية، إن هذا الفيلم قد شوه تلك الرواية.

"كاتب السيناريو لا ينحصر في كتابة يخترعها فقط، ولكن باستطاعته أن يحول الأعمال الروائية إلى أفلام سينمائية، والذي قرأ نصًا ما على الورق ثم شاهده فيلمًا بعد ذلك، ربما يجد صعوبة شديدة في إحالة الفيلم إلى الكتاب الذي قرأه"



الأنا والأشياء



د. وليد فتيحي

جدة

في كل مرة أقتني شيئًا جديدًا ويكون هذا الشيء أقرب للكماليات منه للأساسيات، فإنني لسبب كنت أجهله سابقاً أتذكر مقطعًا من فيلم شاهدته قبل ثلاثين عامًا عن قصة إنسان تحول بين يوم وليلة من فقر مدقع إلى ثراء فاحش، ولكنه لم يحسن في ثرائه مع كل من حوله، وتدور الأيام دورتها وبالطريقة نفسها التي بدأ بها ثراءه خسر كل شيء في يوم واحد.

وبينما هو يُطرد من بيته كان يحاور نفسه ليطمئنها قائلاً لها: أنا لا أبالي، فسأعيش كما كنت أعيش سابقًا، وبدأ ينظر حوله لما يحتاج أن يأخذه معه قائلاً: كل ما أحتاجه هو هذا، وينظر على يمينه ويقول: وهذه، وينظر على يساره ويقول: وذاك، وتلك، وقبل أن يصل عتبة باب بيته، كان يحاول أن يحمل معه من الأشياء ما يعجز عن حمله ولم ينته بعد من الأشياء التي يحتاجها فانهار محطمًا باكيًا.

لقد أدرك أنه لم يعد يستطيع أن يعيش بدون كل هذه الأشياء كما كان يعيش سابقًا، أي أن الأشياء أصبحت هي التي تملكه لا هو الذي يملكها، وبعد أن كان لها مالكًا وسيدًا أصبحت هي السيد وأصبح هو لها عبدًا خادمًا.

كثيرًا ما أسأل نفسي: هل أنا أملك الأشياء أم أنها هي التي بدأت تملكني؟ وعندما أنظر حولي نظرة الفاحص المتأمل، أجد الأشياء تحوطني من كل مكان، من رأسي إلى أخمص قدمي.. منزلي، أثاث بيتي، سيارتي، ملابسي، هاتفي.. وغيرها كثير وكثير.. وهل نستطيع أن نعيش بدون الأشياء، أو نستطيع أن نحقق الغايات والأهداف دون الأخذ بالأسباب وحسن استخدامنا للأشياء؟

أين تكمن المشكلة إذًا؟ أدركت أنها في طبيعة الأشياء التي وضع الله فيها خاصية تجعلها مؤهلة لتكون جزءًا من الاختبار والابتلاء، فهي قادرة على أن تتحول من وسيلة إلى غاية ومن خادم إلى سيد وتستعبد الإنسان.

ولكن متى تبدأ علاقتنا بالأشياء؟ وجدت أنها تبدأ في مرحلة مبكرة جدًا من أعمارنا، عندما كنا أطفالاً أراها كل يوم في الدموع المنهمرة من عيني أطفالي بل وكل الأطفال، عندما يأخذ طفل آخر منه لعبتهم، وإن كان لديهم ألعاب أخرى كثيرة، حتى لو علموا أنها ستعود إليهم، فهم يخشون أن يشاركهم فيها أحد.

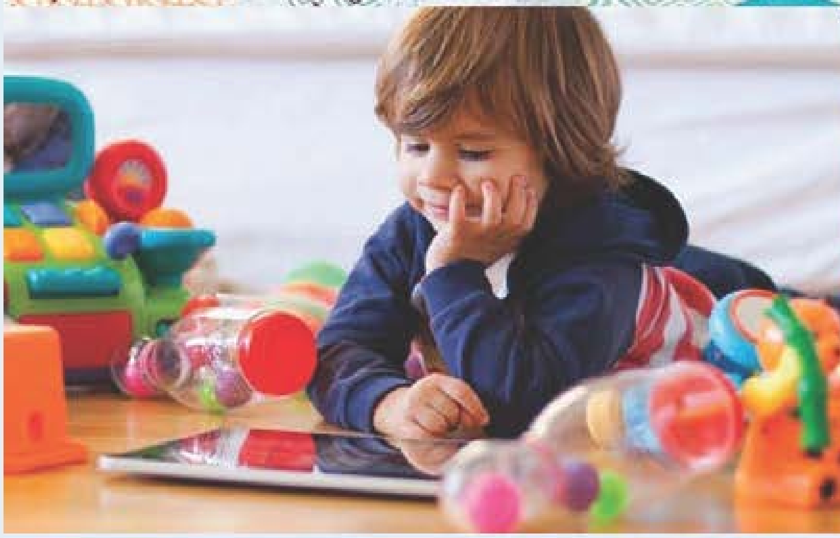
وأراها كل يوم كذلك في الكلمات التي تتفوه بها شفاه أطفالي، بل وكل الأطفال عندما يلحون على الذهاب للسوق لشراء شيء، وكثيرًا من الأحيان عندما يسألون ماذا يريدون أن يشتروا، تكون الإجابة: أريد أن أشتري شيئًا، وغالبًا ما يكون هذا الشيء غير محدد أو معروف.. مجرد شراء شيء، ولسان حالهم يقول: أنا لا أريد أن أشتري لأنني أحتاج وإنما أحتاج أن أشتري، وبذلك أصبح الشراء غاية في حد ذاته، لا وسيلة لتحقيق غاية أو حاجة.

ولكن من وراء هذه الحاجة، الحاجة لشراء الأشياء لمجرد الشراء، لا لشرائها من أجل حاجة حقيقية؟

إنها الأنا التي تبدأ في التكون في مرحلة مبكرة من









أعمارنا. الأنا.. الصورة الذهنية التي نكونها عن أنفسنا ومن نكون. الأنا التي فينا لا تكف. تقول للإنسان: أنا لم أكتف بعد، أريد المزيد، وعندما تمتلك تشعر بإشباع سطحي عابر سريع يتبعه احتياج للمزيد حتى يصبح إدمانًا نفسيًا على شراء الأشياء وتملكها. وتعمل الأشياء عملها في عقل وقلب ونفس الإنسان ويزداد التعلق بالأشياء والتماهي معها قبل أن يدرك الإنسان ما تفعل فيه وتفعل به الأشياء، ليصل الأمر إلى أن يشتق كثير من الناس هويتهم من الأشياء، وعندما يقول واحد منا (أنا) يقوم العقل بفعل اختزالي هائل لماهيتنا وهويتنا إلى كل ما نتماهى ونتعلق به من أشياء، شهاداتي، مهنتي، منصبي، عملي، معارفي التراكمية، تصوري لجسدي وشكلي ومظهري وممتلكاتي واستثماراتي المالية، وكلها صور من صور الأشياء.

إن التماهي أو التماثل أو التطابق هو أن أسبغ هذا الشيء إحساسي بذاتي، أن أعرِّف نفسي به وأن أحاول أن أجد نفسي فيه حتى يصبح هويتي وتصبح (أنا) عندما أقولها هي ذلك الشيء أو الأشياء التي أمتلكها. (الأنا) التي فينا تجعلنا نساوي بين الملكية والكينونة. أنا أمتلك إذاً أنا موجود، وكلما زاد ما أمتلكه كبرت (الأنا) فيَّ، وابتعدتُ أكثر فأكثر عن الإحساس بذاتي الحقيقية، روحي التي بين أضلعي، نفخة الرحمن التي فيَّ، كينونتي وحياتي الحقيقية.

ويشتد تأثير الأشياء على الإنسان في المجتمعات التي تعيش ثقافة تساوي إلى حد كبير بين القيمة الذاتية ومقدار ونوعية ما يمتلكه الإنسان. لن أنسى ما كنت أسمعه صغيرًا وما زلت أسمعه في محفل بعض رجال الأعمال عندما يستفسرون عن ثروة رجل أعمال آخر بسؤالهم: كم يساوي هذا الرجل؟ كم يساوي!!! يقصدون بها بالطبع كم يملك من المال والعقار والشركات. ولكن من شدة تماهيهم بالمادة وتعريفهم أنفسهم من خلالها، أصبحوا يعرفون الناس بما يملكون من ثروات..

لقد وصف الله الجنة التي ضاعت من أبينا آدم عليه السلام في قوله تعالى: ﴿إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَىٰ ﴿١١٨﴾ وَأَنَّكَ لَا تَظْمَؤُا فِيهَا وَلَا تَضْحَىٰ﴾ أي أنها جنة لا جوع فيها ولا ظمأ ولا حر ولا برد. تأكيدًا أن الجنة الحقيقية (جنة السعادة) تكمن في الأساسيات والتصالح مع الذات، وليست جنة الكماليات والحاجيات التي يتوهمها الذين يلهثون وراء الماديات.

أدركت أن هوس اقتناء وشراء الأشياء هو وهمٌ جماعي يعيشه عالم اليوم المادي الاستهلاكي ظنًا منا أن الأشياء هي التي تجلب لنا السعادة والهناء.

هذا الوهم الذي يعيشه كثير من الناس كشفته مئات الأبحاث والدراسات التي أجابت عن سؤال واحد: ما هو تأثير التكالب على الماديات على سعادة الإنسان وصحته الجسدية والعقلية والنفسية والروحية؟

”كثيرًا ما أسأل نفسي: هل أنا أملك الأشياء أم أنها هي التي بدأت تملكني؟ وعندما أنظر حولي نظرة الفاحص المتأمل، أجد الأشياء تحوطني من كل مكان، من رأسي إلى أخمص قدمي..“

”الأنا التي فينا لا تكف، تقول للإنسان: أنا لم أكتف بعد، أريد المزيد، وعندما تمتلك تشعر بإشباع سطحي عابر سريع يتبعه احتياج للمزيد حتى يصبح إدمانًا نفسيًا على شراء الأشياء وتملكها“

”أدركت أن هوس اقتناء وشراء الأشياء هو وهمٌ جماعي يعيشه عالم اليوم المادي الاستهلاكي ظنًا منا أن الأشياء هي التي تجلب لنا السعادة والهناء“

تَرْتِيْلَةٌ جَائِعَةٌ!



إبراهيم حلُّوش

جازان

تَذُوبِيْنَ
فيْ هَدْأَةِ الرَّابِعَةْ
حَنَانًا
وأُغْنِيَةً مَاتِعَةْ

فَتَجْرِيْنَ فِيْ أَضْلُعِيْ
أَنْهُرًا
صَدَاهَا يَرِفُّ
إِلَى السَّابِعَةْ

تَصُبِّيْنَ
إِيْقَاعَكِ المُشْتَهَى
بِمَسْرَحِ رَغْبَتِيَ
الوَاسِعَةْ

هُنَا شَهْقَةٌ ،
هَاهُنَا قُبْلَةٌ،
هُنَاكَ..
حِكَايَاتُنَا الضَّائِعَةُ!..
وَرَعْشَةُ ثَغْرَيْنِ
يَسُوِّلانِ الغَرَامَ
بِتَرْتِيْلَةٍ جَائِعَةْ !.

اللوحة بريشة الفنانة: MELISSA MCKINNON



ماذا كنت ستفعل لو كنت مكانه؟



محمد بن عبدالله الفريح

كاتب ومفكر

@malfriah

دخل رجل إلى أحد فروع الهايبر ماركت Tesco البريطانية الشهيرة والمنتشرة في ماليزيا، واشترى مشروبات وفواكه تعادل سبعة دولارات أمريكية، وحاول الخروج بها خلسة، فاقترب منه (رضوان) مدير الفرع، حيث كان يتابعه مع الأمن على شاشات كاميرات المراقبة، فأسقط الرجل ما في يديه، واعترف فورًا بأنه كان ينوي سرقتها بالفعل، فهدّأ رضوان من روعه، وطلب منه معرفة السبب الذي دفعه إلى ذلك، فقال الرجل: إنه ترك عمله منذ مدة لرعاية زوجته وأولاده الثلاثة، إذ كانت زوجته قد أنجبت حديثًا، وأصيبت بغيبوبة كاملة بعد الولادة، فاستبقى (رضوان) الرجل في المحل، وذهب مع أحد أفراد الأمن إلى منزل الرجل ليتأكد من صدق روايته، فلما تأكد من ذلك عاد إلى المحل، وأعطاه الأشياء التي كان ينوي سرقتها، ومنحه مبلغًا من المال، وعرض عليه وظيفة في الهايبر ماركت، وتكفلت الشركة بنفقات التحاق أطفاله بالمدرسة!!

القصة برمّتها هزت ماليزيا في الأيام القليلة التي تلت الحادثة حتى وصل صداها إلى مقر شركة Tesco الرئيس في بريطانيا، ونشرتها وكالات الأنباء العالمية!!

انظر إلى فعل (رضوان) ذاك المدير الشاب، فلو سلّم الرجل للشرطة، لكان أمرًا عاديًا، فكثير من المحالّ التجارية تحيط من يقومون بالسرقة، وتلزمهم بالدفع ومقاضاتهم أمام المحاكم مددًا تطول، وتقصر بحسب أنظمة الدول وقوانينها، أما (رضوان) فقد قرر أن يسلك مسلكًا مختلفًا بدافع الرحمة والشفقة، وبذلك فتح طريقًا جديدًا للتوبة لذاك الرجل، وبلغت شهرة (رضوان) نفسه آفاقًا رحبة غير متوقعة، فالرحمة قبل العدل، والرحمة تفتح أبواب الرجاء والأمل، وتبعث على صالح العمل، وثمار الرحمة أكثر وفرة ونتاجًا من نتاج العدل، وإن كان لا غنى عنهما معًا، وتفتح لنا آفاقًا جديدة في مراجعة قراراتنا في كثير من السلوكيات التي تمر علينا بشكل شبه يومي، ويختلف حدها وآثارها من موقف لآخر، فلنجربْ أن نغيّر من طريقة تعاطينا مع ما نتعرض له من مواقف، وإني على ثقة كبيرة بأن النتائج ستكون استثنائية بكل الأبعاد، شكرًا لك (رضوان) على هذا العطاء والإلهام والمنح.

تذكرت، وأنا أقرأ هذه القصة على الرغم من ندرتها في السلوك البشري، إلا من رحم الله، قول الحق تبارك وتعالى: ﴿وَمِمَّنْ خَلَقْنَآ أُمَّةٌ يَهْدُونَ بِٱلْحَقِّ وَبِهِۦ يَعْدِلُونَ﴾الأعراف:181.

وأتذكر أيضًا إرشاد المصطفى صلى الله عليه وسلم لنا وهو يمارسه بشكل يومي كما نقلت لنا ذلك كتب السيرة المتعددة، حتى أصبح خلقًا له، وذلك بقوله في الحديث الصحيح: «إن الله رفيق يحب الرفق في الأمر كله». أخرجه البخاري (رقم 6927) ومسلم (رقم 2165).

خاطرة:

كما علق بذهني قول الأديب اللبناني الشهير جبران خليل جبران: (إن لم يجرِ بينكم التبادل بالحب والعدل، شرهت فيكم نفوس، وجاعت أخرى.



ملك المذياع

لن أقول وداعًا .. ولكن إلى اللقاء

لاري كينج



أحمد عسيري

الرياض

بصوته الأجش وبدموع وثقت لنا مشهد الوداع ارتسم داخلها شريط نجاح أستمر لأكثر من خمسين عامًا من المسيرة الحافلة، ختم لاري مسيرته الإعلامية المميزة والملهمة لكل طموح من بعده للسير على خطاه وللاقتداء به.

كاريزما مختلفة تستحق منا دراستها وتدارسها وسرد تفاصيل نجاحها ومعرفة كيف نصل للهدف الذي نرسمه في مخيلتنا برغم صعوبة ومشقة رحلة الوصول إليه.

بدأ يحلم من سن السادسة بأن يصبح يومًا ما مذيع، يقف أمام عائلته لتقليد مذيعي الراديو يعيش حلمه في الصغر حتى يحققه في الكبر، وبين الطفولة والحلم حدث ما لم يكن في الحسبان، أزمة قلبية حادة تنهي حياة والد لاري وتضاعف المسئولية على الطفل ذي التاسعة، بدأ الحلم يتبخر فهناك أم تحتاج لرعاية خاصة وهناك أخ أصغر يحتاج للاهتمام، بين حلمه ومصير عائلته صارع أمواج الحياة أعاصيرها، ليرسي بها إلى بر الأمان، فقد أضطر لاري لترك دراسته بعد مرحلة الثانوية والعمل لإعالة أسرته، عمل بشركة لإيصال الطرود البريدية ومع كل صبح يندب الحظ الذي أثقل كاهله وجعله يرتمي في أشواك مستقبلاً لم يكن يتمناه ولم يخطر بباله لوهله أن يكون في هذا المصير !!!

وبين اليأس والمستقبل المظلم شاءت الأقدار أن يلتقي لاري بأحد العاملين في قناة سي بي إس تبادل معه الحديث عن حلمه الضائع وماضيه المؤلم الذي قاده الى هذا الطريق الذي لم يكن في الحسبان، قدم له عامل القناة نصيحة العمر وكأنه أهداه مفتاح الحلم الذي كان يبحث عنه من سنين، (أذهب إلى ميامي لأن السوق الإعلامي هناك واعد ويستقطب الطامحين)، وكأن لاري كان ينتظر من يقولها له، مباشرة أنتقل لاري إلى ميامي وبدأ البحث والتنقل بين محطات الاذاعة هناك وبعد بحث شاق وجد عملاً يدخله مبنى الاذاعة، أخبره مدير المحطة بأنك ستعمل لدينا عامل نظافة تقوم بتنظيف المحطة يوميًا، برغم أن وظيفته السابقة كانت أفضل من العمل كعامل نظافة إلا أنه وافق دون تردد وهو يعلم بداخله أنه وضع قدمًا للوصول الى حلمه بمجرد الدخول لهذا المبنى.

وبدأ بالعمل وكأنه يخاطب المذياع كل يوم سيأتي اليوم الحلم، وكما قيل: (من يؤمن بحلمه في قلبه، تساعده الأقدار على تحقيقه)، وهاهي تمر الأيام ويتقدم أحد مذيعي المحطة بالاستقالة من منصبه وخلو المكان لمذيع جديد، تفطن مدير المحطة لشخصية لاري المقرونة بإرادته للعمل في هذا المجال وقام مباشرة بتعيينه بديل عن المذيع المستقيل وهو في عمر الرابعة والعشرين، وبعد تعيينه قام مدير المحطة بعمل نقلة اعلامية مميزة عندما قام بتغيير اسمه من لاري زيغر (زيغر اسم ذو دلالة عرقية) إلى لاري كينج، ومنذ تلك اللحظة انطلق لاري يقضي الساعات ويطوي السنين سنة تلو الأخرى يحقق النجاحات، كيف لا وهو من كان ينتظر الفرصة التي أثبتت لي أن الحظ ما هو إلا مجرد توافق فرصة + استعداد، فحين اكتملت ثنائية النجاح عند لاري طوع الحظ وقاده معه للنجاح دون كلل أو ملل.

من الإذاعة إلى أشهر القنوات الإخبارية في العالم السي إن إن أمتلك وبكل تميز لاري البرامج الحوارية فأصبح برنامج (لاري على الهواء) من أشهر البرامج الحوارية في العالم الذي يتيح للجميع المشاركة من جميع أنحاء العالم واستمر لمدة عشرين عامًا دون توقف، فهو كالرمز الإعلامي الذي يفتخر كل ضيف لدى لاري كينغ بأنه شارك في برنامجه.

حصيلة النجاح التي حققها لاري كينغ في مسيرته الإعلامية خمسين ألف مقابلة والدخول في موسوعة جينس للأرقام القياسية كأطول برنامج حواري في العالم وعشرة جوائز تميز، وإصدار كتاب من أجمل الكتب التي اعتصر فيها خبرته الطويلة في مجال الإعلام بعنوان (كيف تتحدث لأي شخص في أي وقت وأي مكان).

قامة إعلامية مميزة برهنت لي إنه بالفعل من رحم المعاناة يولد الأمل فهو من أفضل الشخصيات التي طوعت المعاناة واليأس وصنعت منها الفرج الذي قاده للنجاح.



هل حقًا كولن ويلسون كاتبًا دجالاً؟



ناصر بن محمد الزمل

رئيس التحرير @nalzumal

حين أصدر كولن ولسون كتابة الأول والأشهر "اللامنتمي" عام 1956 كان في الرابعة والعشرين من العمر. وهو الكتاب الذي جلب له المال والشهرة العريضة وتُرجم إلى مختلف لغات العالم. في ذلك الوقت أبدى عدد من النقاد الإنكليز لازدراءهم واستخفافهم بـ (الجهد) الذي بذله المؤلف، واعتبروا جهده مجرد سياحة في سير ونتاجات قادة الفكر الأوروبي ودراسته مصادر وينابيع الفلسفات. ومحاولته إيجاد روابط بين سير هؤلاء المفكرين وما قدموه من نتاج. لكن القراء ضربوا بالحائط بكل صرخات النقاد ليضعوا الكتاب لسنوات على عرش الكتب الأكثر شهرة ومبيعًا وليتحول صاحبه إلى واحد من أبرز نجوم المجتمع البريطاني.

كان الكتاب قد كتب في إحدى قاعات المطالعة بالمتحف البريطاني، عندما كان ولسون ينام على فراش متنقل في شارع هامبستيد هيث في العاصمة البريطانية. كان ابنًا لعامل في أحد المصانع الصغيرة، وكان قد ترك دراسته في السادسة عشرة، ونجح في التهرب من الخدمة العسكرية بحيلة صغيرة. مارس في شبابه مهنًا غريبة ليتفرغ لقراءة كل ما كان ينشر في ذلك الوقت، ويواصل تسجيل ملاحظاته في سجل كبير استدان ثمنه من أحد الأصدقاء.

يحدثنا كولن ولسن في كتابه "رحلة نحو البداية" الذي ترجمه الناقد المصري الراحل سامي خشبة عن قصة كتابه الشهير هذا قائلاً: "قبل أن أنشر كتابي "اللامنتمي" فكرت وقلت لنفسي: ينبغي لهذا أن يعيد الأمور إلى نصابها ويعيدها إلى الحياة، ثم فجأة أصبحت في التلفزيون تحت الأضواء المركّزة، ألقى التشجيع لكي أتشاجر .. أو في افتتاح معرض للفن.. مع أحد اللوردات ألقى التشجيع لكي أناديه باسمه المجرد.. في حفلة يشير إليّ الضيوف بصفتي مثل الأعجوبة الطبيعية، أو يهاجمني ناقد .. فما علاقة كل هذا بكتاب "اللامنتمي"؟..لقد كان شيئًا لا يصدق، وكان أكثر غباءً وجنونًا من كل ما كان بوسعي أن أتخيله، ولم يكن على علاقة مطلقًا بأي شيء أهتم به. كان استعراضًا ساخرًا فكاهيًا للنجاح.

في ذلك الصباح من يوم الأحد، حينما ظهرت أول عروض الكتاب، فكرت بيني وبين نفسي قائلاً، إنني كسبت وفزت وأحرزت هدفي، ثم حينما مرت أسابيع الدعاية، تبينت كل ما فعلته عدا ذلك، أنني لم أحرز هدفي، وأن المعركة قد انتقلت فحسب إلى جهة أخرى، وبدأت أكتشف حقيقة ما قاله سارتر "من أن الجحيم هم الآخرون"... وفي اليوم التالي ظهرت صحيفة "ديلي إكسبرس" بعنوان: (كولن ولسن يعترف بأنه مخادع) ونقل عني أنني قلت: "إن اللامنتمي قد كتب بناء على قصد زائف تمامًا".

ترجم كتابه "اللامنتمي"، الصادر عام 1956، حين كان ويلسون في الرابعة والعشرين من العمر، إلى العربية في منتصف ستينيات القرن الماضي عن دار العلم للملايين حتى أحدث دويًا هائلاً، فنفدت الطبعة الأولى سريعًا، وهو أمر نادر آنذاك، وتوالت الطبعات منه.

لم يستطع ويلسون، انتزاع اعتراف المؤسسة البريطانية به قط، على الرغم من أنه أصدر لاحقًا نحو مئة كتاب، وظل هذا الأمر يعذبه طوال حياته، وكرد فعل على ذلك، تضخمت أناه إلى درجة مريعة، يقول في أحد اللقاءات معه: "لا بد أن يأتي ذلك اليوم الذي يعتبروني فيه محقًا"، و"بعد خمس مئة سنة، سيقولون إن ويلسون كان عبقريًا، لأنني نقطة فاصلة في التاريخ الفكري"!

فعندما يكون الحديث عن اللامنتمي يكون الحديث عن كولن ولسون، وفي اللامنتمي وفي جل كتبه، لا نجد ولسون يكتب بلغة فلسفية منظمة، بل بلغة حية تواكب العاطفة ولا تعانيها، وتتكئ على الكثير من عمالقة الفكر ونجد في اللامنتمي: ديستويفسكي ونيتشه وهنري باربوس وكافكا وهمنغواي وغيرهم، وقد عبّروا عن المشكلة اللاانتمائية بالكتابة عنها تارة، وفي عيشها تارة أخرى. فاللامنتمي إنسان يشعر بانعدام قيمة الحياة التي يعيشها، يشعر بتفاهتها وخلوها من المعنى، ذلك لأنه ارتقع إلى مستوى عالٍ من الإدراك، إذ إنه أكثر حساسية من غيره، ورؤيته للعالم أكثر عمقًا واتساعًا.

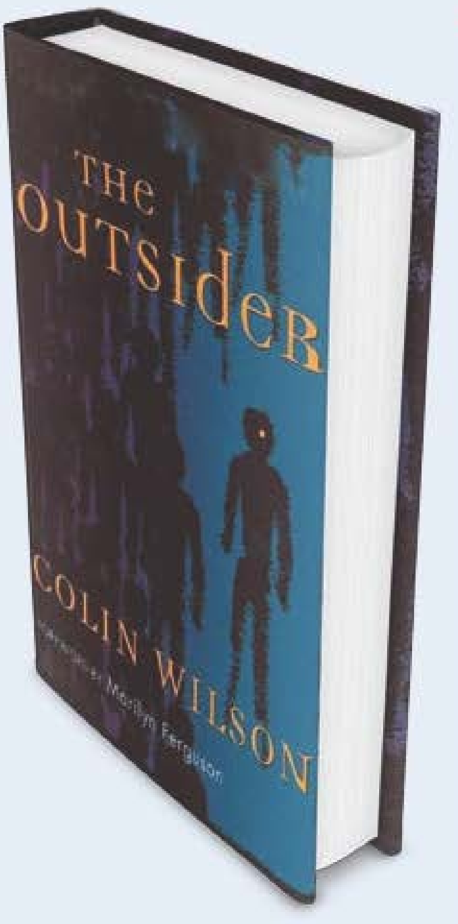
ولد كولن لعائلة فقيرة من الطبقة العاملة، تأخر في دخول المدرسة، وتركها مبكرًا في سن السادسة عشر ليساعد والده، عمل في وظائف مختلفة ساعده بعضها على القراءة في وقت الفراغ، بسبب من قراءاته المتنوعة والكثيرة، نشر مؤلفه الأول (اللامنتمي) 1956 وهو في سن الخامسة والعشرين، وتناول فيه عزلة المبدعين (من شعراء وفلاسفة) عن مجتمعهم وعن أقرانهم وتساؤلاتهم الدائمة، وعزا ذلك إلى الرغبة العميقة في إيجاد دين موضوعي وواضح يمكن له أن ينتقل إلى الآخرين، دون أن يقضوا حياتهم في البحث عنه. كان الكتاب ناجحًا جدًا، وحقق أصداءً نقدية قوية، وجعل من الشاب الفقير كولن نجمًا في دوائر لندن الثقافية، وصارت أخباره الخاصة تتصدر أعمدة النميمة الصحفية، أثر ذلك على كولن كثيرًا، وصار يتخذ موقفًا من الصحفيين والنقاد، الذين سرعان ما بادلوه الموقف نفسه، وهاجموا كتابه على أساس أنه "مزيف" ومليء بالنفاق، برغم ذلك، لا يزال ينظر للكتاب على إنه ساهم بشكل أساسي في نشر الفلسفة الوجودية على نطاق واسع في بريطانيا.

كان ينظر إلى كولن ولسون، على أنه ينتمي إلى مجموعة "الشباب الغاضبين"، - وهم مجموعة من الشباب المثقف المتمرد قدموا عدة أعمال مسرحية في الخمسينيات- برغم أن قليلاً جدًا كان يربطه بهم من الناحية الفعلية.

يقول كولن ولسن: "اللامنتمي هو الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واهٍ، وهو الذي يشعر بأن الاضطراب والفوضوية أكثر عمقًا وتجذرًا من النظام الذي يؤمن به قومه.. إنه ليس مجنونًا؟، هو فقط أكثر حساسية من الأشخاص المتفائلين صحيحي العقول.. مشكلته في الأساس هي مشكلة الحرية.. هو يريد أن يكون حرًا ويرى أن صحيح العقل ليس حرًا، ولا نقصد بالطبع الحرية السياسية، وإنما الحرية بمعناها الروحي العميق.. أن جوهر الدين هو الحرية ولهذا: فغالبًا ما نجد اللامنتمي يلجأ إلى مثل هذا الحل إذا قُيِّض لهُ أن يجد حلًا..!"

ومن الغريب أن كولن ولسن قد حقق شهرة كبيرة في العالم العربي لأنه لا يكاد يكون معروفًا في بلدان أوربية عديدة ولم يعترف به ككاتب جاد أبدًا، اتجه بعد كتاباته الأدبية إلى الكتابة عن التصوف والسحر وعالم ما بعد الموت، يصنف كولن ولسن في الغرب بوصفه كاتبًا دجالاً.

كتابات كولن ولسون الروائية، برغم كثرتها (طقوس في الظلام، ضياع في سوهو، رجل بلا ظل، القفص الزجاجي، طفيليات العقل، الاستحواذ، الحالم، وغيرها) لم تمنح ولسون خصوصية التفرد السردي، لأنه كان يعيش هاجس اللامنتمي الذي ظل يلاحقه، ويفرض شروطه الحسية والنفسية عليه، ولأنه كان يعيش أيضًا الكثير من الطقوس الاستعادية للآخرين الذين يشاطرونه لعبة الاكتشاف، ففي رواياته نجد الكثير من خبرته المحدودة في المنظور الوجودي الفلسفي، أو تمثله للنزعة التجريبية الدائمة في الكتابة الروائية، خاصة في نماذجها الرائدة لمارسيل بروست، وجيمس جويس، ولأنه كان يؤمن أيضًا بأهمية عالم الرواية، بوصفه عالمًا للسرد الذي تفجره اللغة، وبوصفها أيضًا بنية حكائية تتراكب فيها الشخصيات مع الأحداث، خاصة الشخصيات المأزومة القلقة، والأحداث التي تشتبك فيها ثيمات الجريمة والخطف والخيانة والمرض النفسي، ولعل كتابه المميز عن فن الرواية يضع منظوره للرواية بوصفها التحول الأخطر في إعادة كتابة الحياة والتاريخ والانسان، وأنه يضعها المقابل الذي يواجه به مهيمنات الفلسفة المعيارية، حدّ أنه يقول بأن "الرواية قد غيرت ضمير العالم المتمدن وأن الرواية هي رمز للقوة المعرفية"، لكن برغم هذا فإن ما يميز روايات كولن ولسون ليس قوتها البنائية كما هي عند الروائيين الكبار الذين تأثر بهم، بل بنيتها النفسية، وخصوصية شخصياتها التي تعيش فكرة اللاانتماء، والتي تجعل من هذه الروايات محتشدة بمكونات صراعية وأزمات تعيشها شخصياته المضطربة وغير المنتمية (لصوص، مجرمون، خاطفون، منحرفون وشواذ)، والتي هي الأقرب إلى ما يعيش تحت اضطهاده من الهواجس الحسية التي تجد أن فكرة اللاانتماء هي مثاله الفلسفي والنفسي وحتى الديني، إلاّ أنه يضعها في مركّب نفسي، صراعي، فيه الكثير من الاسترجاعات، والانحرافات والتمرد، وبما يضع أبطال هذه الروايات وكأنهم الأقنعة المتعددة لهذا اللامنتمي الذي لا يرى العالم إلاّ تحت هذا الهاجس المتعالي والعصابي والحسي.



"لا بد أن يأتي ذلك اليوم الذي يعتبروني فيه محقًا"، و"بعد خمسمائة سنة سيقولون إن ويلسون كان عبقريًّا لأنني نقطة فاصلة في التاريخ الفكري"!



أثر الفتن في كسر البيضة



د. علي بن محمد العطيف

أستاذ الحديث والدراسات العليا

بجامعة الملك خالد

عندما تكون الأجواء في المجتمع الإسلامي هادئة، مستقرّة، ينشط الدّعاة إلى الله عز وجل في نشر الدعوة، وتعليم الناس، ورفع الجهل، واجتماع الكلمة، وفي الأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر، وينشأ داخل المجتمع الإسلامي تضامن عامّ لقهر المنكر، والأخذ على أيدي العابثين، حيث يختفي صاحب المعصية بعيدًا عن أعين النّاس، ويشعر – حتى وهو في هذه الحالة – بالرّقابة الاجتماعية، فيُعزل المنكر، ويقلّ ظهوره، وتأثيره، ويُعرَفُ المعروف ويستقرّ في أذهان النّاس وعاداتهم وأعرافهم وتقاليدهم.

ويجتمع كافة أطياف المجتمع وعناصره المختلفة تحت سقف وطن واحد، وقيادة واحدة، وحب التنمية والتطور والإنتاج.

وعندما تقع الفتن وبخاصة فتنة التكفير والتبديع والتفسيق والقتال بين أفراد المجتمع المسلم، يشغل الخيّرون من أبناء هذا المجتمع بإصلاح الأوضاع وجمع الكلمة وإصلاح ذات البين، وفي غفلة منهم ينشط الباطل والفساد، ويسارع أهل الفساد والعابثون إلى إحياء مناكرهم التي عفا عليها الدّهر، وأمام ذهول كثير من النّاس وعجز الكثير أيضًا عن فعل شيء، تتحرّك عناصر الفساد والكيد والانحراف والعبث لتقضي على روح الأمة وحيائها، ومقدراتها، حتى يمرّ الرّجل على صنوف من الفساد والانحراف، فيغضّ طرفه طلباً للسّلامة، بينما كان سابقًا لا يسكت أو يغضّ طرفه عن منكر أقلّ حجمًا خطرًا من هذه.

إنّ الفتنة تسمّم الأجواء، وتتيح لأهل الفساد والعابثين أن ينشروا فسادهم ويسوّقوا بضاعتهم، ويظهروا ما كانوا يخفونه من معاصٍ وآثام، واضطراب للأمن، دون خوف أو وجل.

وقد رأينا في كثير من بلاد المسلمين التي ضربتها فتنة التكفير والاقتتال كيف يخرج الناس على ولاة الأمر وينفرط العقد، وكيف ينشط الإعلام الماجن، وتكثر المقالات السّاقطة، والبرامج الهابطة، وينشط المفسدون – استغلالاً للفرصة – لترويض المجتمع على قبول سلوكياتهم المنحرفة، والرّضا بألوان فسادهم.

وقد يحدث أن يعجز أهل الخير عن مواجهة الشرّ، فتحدث الانتكاسة، وتظهر الفتن، وتسفك الدماء، وتستباح الحرمات، ويتراجع المؤمنون عن واجب التعليم، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، خوفًا، أو زهدًا في الأمر، أو عجزًا عن مواجهة المفسدين وأهل المنكر.

ولنحذر من الخطأ في التعامل مع أحاديث الفتن، فقد وردت أحاديث كثيرة تدعو إلى العزلة أيّام الفتنة، منها ما هو خطاب موجّه للصّحابة رضي الله عنهم، والمقصود به الأمّة كلّها، ومنها ما هو عام في الزّمان والمكان، يتناول الأمّة كلّها ابتداءً.

وقد جاءت العزلة في القرآن والسُّنّة لمعانٍ عديدة، تتراوح بين المفارقة الكلّية المطلقة والمفارقة الجزئية، وبين الاعتزال الحسّي، والاعتزال المعنوي[1].

ولذلك، فموقف المسلم أيام الفتنة – في الغالب – لا يخرج عن الحالات التالية:

1 - أن يسعى في الإصلاح ما أمكنه ذلك، تحقيقًا لأمر الله في الإصلاح بين الطائفتين المتقاتلتين.

2 - فإن لم يمكنه ذلك، أو كان ليس من أهل الشأن والمكانة والعلم، بحيث لا يسمع له أصلاً، فالواجب في حقه اعتزال القتال الدّائر بين الأطراف المتصارعة، ويتخذ الاعتزال أشكالاً متعددة، تبدأ بإتلاف السّلاح الذي هو كناية عن عدم المشاركة به مع أحد الأطراف المتصارعة، ومعنى هذا أن يواصل جهده وعمله في نشر العلم وتعليمه وبذل النّصيحة لعموم النّاس، وطاعة ولاة الأمر والدعوة إلى الاجتماع عليهم وعدم مناكفتهم أو التأليب عليهم وإن جاروا وظلموا.

3 - فإن تعذر عليه ذلك، ولم يمكنه النجاة من شرّ الفتنة إلاّ باعتزال تجمّعات الناس، وهي نواديهم، وأماكن تواجدهم، فليكن حبيس بيته، ويغلق بابه دونهم، وذلك هو الواجب في حقه.

4 - فإن استحال عليه أن يكون بمنأى عن الفتنة حتى داخل بيته، فليغادر بلد الفتنة، وليأوي إلى قرية نائية، يعبد الله عزّ وجلّ، أو يمضي إلى بلاد أخرى حيث يمكنه أن ينفع فيها أبناء المسلمين، فإنّ المسلم كالغيث أينما همع نفع.

وكلّ هذه الحالات تضبطها المصلحة الشرعية وحصول غلبة الظنّ عند المسلم بضرورة اتخاذ هذا الإجراء أو غيره.

لكن المقصود هنا أن يحذر المسلم من إسقاط أحاديث الفتن على واقعه إسقاطًا يمنعه من العمل، ويدفعه إلى العزلة المذمومة، فقد يفهم بعض الناس من تلك الأحاديث وجوب العزلة الكلية، وهذا غير صحيح، بل الذي عليه جماهير العلماء أنّ واجب المسلم في وقت الفتنة أن يعتزل جوّ الفتنة، فلا يكون طرفًا في الصّراع، ولكن هذا لا يمنعه من أن يشارك المسلمين في شئون حياتهم الأخرى.

وهناك فكرة شائعة عند عوام الناس، وهي أنهم يتخذون من إخباره صلى الله عليه وسلم بهذه الأحداث، متكئاً لهم في ترك العمل للإسلام والدعوة إلى هذا الدين والالتزام به، وهذا خطأ كبير، فلم يكن رسول الله صلى الله عليه وسلم – وهو يخبر عن هذه الفتن– يدعو الناس إلى اعتزال الناس وترك العمل الصالح والتخلص من أحكام الإسلام، بل كان يريد منا أن نستقبل هذه الأحداث بوصفها جزءًا من قضاء الله وقدره، فنغالبها بقضاء الله وقدره، تمامًا كما نفعل في مواجهة الأمراض والمحن والابتلاءات التي يقدّرها الله على عباده.

والذين عايشوا تلك الفتن، فاعتزلوا أحداثها ولم يشاركوا فيها لم يفهموا أحاديث العزلة على أنها دعوة إلى اللّجوء إلى رءوس الجبال، وقطع أيّ صلة بالناس – باستثناء بعض الأفراد منهم –، بل كانوا يغشون الجمعة والجماعة ويجلسون لتدريس العلم، ويستفتون، ويفتون، ويخالطون الناس، وغير ذلك.

وقد ورد عن حذيفة رضي الله عنه، أنه قال: "إنّ الرجل ليكون من الفتنة، وما هو منها"[2].

فقد بيّن أن شرّ الفتنة إنّما يلحق من غمس يده فيها، ولم يتبيّن حكم الله في ذلك، أمّا من أبصر الطريق، فلن يضرّه أن ينصرف إلى تحقيق كثير من الأعمال الصالحة، التي منها السعي لإطفاء نار هذه الفتنة، وإنقاذ الناس منها، وجمع الناس على الولاة ومبايعتهم وطاعتهم، ووحدة الصف، وتعليم العلم ونشره بين الناس، لأنّ كثيرًا من هؤلاء – وخاصة الشباب – يندفعون في أتون الفتن لجهلهم بحقيقتها، وحقيقة دعاتها ومضرميها، وهذا شأن قتال الفتنة لا تنضبط مقاصده.

فالاختلاط محمود لما يحصل فيه من المنافع والمصالح، بشرط أن يأمن فيه الإنسان من ملابسة الفتن وأصحابها، ولم يزل الصّحابة والتابعون والعلماء، مختلطين بالنّاس، فيحصلون منافع الاختلاط، من حضور الجمعة والجماعة، والجنائز، وعيادة المرضى، وتعليم النّاس واحتوائهم، وغير ذلك من المصالح التي بعضها من فروض الكفاية، وكثير منها من فروض الأعيان، وبعضها ممّا يتعيّن على بعض آحاد الناس كالعلماء والدّعاة وأهل الخير في هذه الأمّة.

وقد رأينا كثرة الفتن التي كانت في العهد الأموي، ولكنّ ذلك لم يمنع العلماء من تعليم العلم، وتخريج آلاف من طلبة العلم، والأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر، وتعليم الجاهل، وتأليف المصنّفات في جميع أبواب العلم، وطاعة ولاة الأمر، والخروج للجهاد في سبيل الله معهم، وإنّ ثلة كبيرة من رجال الفقه والحديث الذين نفتخر بهم عاشوا تلك الحقبة، ولكنّ موقفهم من أحداث الفتن كان واضحًا: إنّه العزلة عنها، والتحذير منها، وذمّ دعاتها، وغير ذلك.

وفي وصّية النبي صلى الله عليه وسلم لمخوّل البهزي رضي الله عنه تتضح فلسفة الإسلام في قضية العزلة أيّام الفتن، فهي عزلة شعورية فقط، أمّا واجب المسلم نحو ربّه، ونفسه وأهله والنّاس فلا ينبغي أن يتأثر بذلك الجوّ، فقد قال له النّبيّ صلى الله عليه وسلم: "سيأتي على الناس زمان، خير المال فيه غَنَم بين المسجدين، تأكل الشجر وترد الماء، يأكل صاحبها من رسلها، ويشرب من ألبانها، ويلبس من أصوافها، أو قال: أشعارها، والفتن ترتكس بين جراثيم العرب.

قلت: يا رسول الله! أوصني.

قال: "أقم الصّلاة، وآت الزكاة، وصم رمضان، وحجّ واعتمر، وبرّ والديك، وصل رحمك، وأقر الضّيف، وأمر بالمعروف، وانْه عن المنكر، وزل مع الحقّ حيث زال"[3].

إنّ حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم دعوة إلى تجاوز واقع الفتنة، بالدّعوة إلى الإسلام والجهاد في سبيله، والاشتغال بالعبادة والطاعة، وتعليم الناس أمور دينهم، وتحبيبهم إليه.

إنّ غياب العلماء يحدث من خلال أمرين اثنين:

الأوّل: أن لا يوجد العلم والعلماء، وعندها يتخذ النّاس رُؤوسًا جهّالاً، يُستَفتون، فيفتُون بغير علم، فيهلكون ويَهلكون، وفي وصف هذه الحالة ورد الحديث النبوي المشهور: « إِنَّ اللَّهَ لاَ يَقْبِضُ الْعِلْمَ انْتِزَاعًا يَنْتَزِعُهُ مِنَ النَّاسِ، وَلَكِنْ يَقْبِضُ الْعِلْمَ بِقَبْضِ الْعُلَمَاءِ، حَتَّى إِذَا لَمْ يَتْرُكْ عَالِمًا، اتَّخَذَ النَّاسُ رُؤُوسًا جُهَّالاً، فَسُئِلُوا فَأَفْتَوْا بِغَيْرِ عِلْمٍ فَضَلُّوا وَأَضَلُّوا »[4].

الثّاني: أن يوجد العلماء، ولكنّ الأمّة تحت تأثير عاطفة حماسها وهواها، لا تستمع إلى توجيهاتهم، وتتبع كلّ ناعق يمنّيها بسراب من الأمل الخادع، فتظلّ تلهث وراءه، ضاربة بتوجيهات وتحذيرات العلماء عرض الحائط.

بل قد يصل الأمر بالأمّة أن يتجرّأ بعض السّفهاء منها على سبّ العلماء وتكفيرهم وتفسيقهم، ممّا يحول بينهم وبين توجيه الناس وإرشادهم، وهذا من أعظم الجرائم، لأنّ أثر ذلك يطال العلماء في أعراضهم – وربّما في أنفسهم وأموالهم – ويطال أيضًا مجموع الأمّة، لأنه يزهّدها في مصادر إرشادها وتربيتها.

قَالَ ابْنُ تَيْمِيَّةَ رَحِمَهُ اللَّهُ: "فإنّ تسليط الجهّال على تكفير علماء المسلمين من أعظم المنكرات، وإنّما أصل هذا من الخوارج والرّوافض الذين يكفرون أئمّة المسلمين، لما يعتقدون أنهم أخطأوا فيه من الدّين، وقد اتفق أهل السّنّة والجماعة على أنّ علماء المسلمين لا يجوز تكفيرهم بمجرّد الخطأ المحض، بل كلّ واحد يؤخذ من قوله ويترك، إلاّ رسول الله صلى الله عليه وسلم، وليس كلّ من يترك بعض كلامه لخطأ أخطأه يكفر، ولا يفسّق، بل ولا يؤثم، فإنّ الله تعالى قال في دعاء المؤمنين: ﴿لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا﴾[5]، وفي الصحيح عن النّبي صلى الله عليه وسلم، "أنّ الله تعالى قال: قد فعلت"[6].

المراجع:

1 - ينظر: العزلة والخلطة، للدكتور سلمان العودة (ص21).

2 - أخرجه ابن أبي شيبة في مصنفه (8/641).

3 - أخرجه البخاري في التاريخ الكبير (8/30)، والطبري في تاريخه (3/25)، والطبراني في الكبير (20/322)، والأوسط (7/296) (7542)، وأخرجه أبو يعلى في مسنده (3/137) (1568)، ومن طريقه: ابن حبان في صحيحه (13/196) (5882)، وابن الأثير في أسد الغابة (5/129). وهو حديث ضعيف، في إسناده: محمد بن سليمان بن مسمول. قال البخاري: سمعت الحميدي يتكلم فيه. وضعفه أبو حاتم، النسائي، وابن حجر. وقال ابن عدي: عامة ما يرويه لا يتابع عليه متنًا أو إسنادًا. وانظر: الجرح: (7/ 267)، والضعفاء للعقيلي (4/69)، ميزان الاعتدال(3/569).

4 - أخرجه البخاري. كتاب العلم، باب: كيف يقبض العلم (برقم 100)، وكتاب الاعتصام، باب: ما يذكر من ذمّ الرّأي وتكلّف القياس (برقم 7307). ومسلم. كتاب العلم، باب: رفع العلم وقبضه، وظهور الجهل والفتن، في آخر الزمان (16/441،442)، من حديث عبد الله بن عمرو بن العاص، مرفوعاً.

5 - سورة البقرة، الآية (286).

6 - مجموع الفتاوى (35/100).



من تراث العرب في الهندسة والفلك والرياضيات



أ.د. عبدالله بن محمد الشعلان

قسم الهندسة الكهربائية - كلية الهندسة

أستاذ كرسي الزامل لترشيد الكهرباء

جامعة الملك سعود - الرياض

يُعد تراث الإغريق الفكري والعلمي المصدر الرئيسي لعلوم العرب، حيث استقوا منه علوم الفلسفة وأفادوا منه في علومهم وتراثهم وحضارتهم، إذ يعد العرب أول من تتلمذ على أيديهم من بين الشعوب الأخرى، والفضل يعود إلى الله عز وجل، ثم إلى ما كان لدى العرب من عبقرية علمية وإلهام فكري ونشاط ذهني مكنهم من ذلك، ولذا حافظوا على تلك العلوم التي ورثوها وتعلموها من الإغريق، وصانوها من الإهمال والتلف والضياع، وعملوا على تطويرها وتقدمها، بل وأتموا الناقص منها، وأكملوه وأخرجوه بشكله النهائي.

لم يكن الإغريق يتبعون في دراساتهم طريقة البحث العلمي المعروفة في عصرنا الحاضر، وهي التي ترتكز على التجربة والاستقراء والقياس والملاحظة والمحاكاة، ثم صياغة القوانين والعمل على برهنتها والبحث في صحتها والتحقق منها، ولم يعيروا اهتمامًا بصنع الأجهزة التي تمكنهم من التعرف على ما يحيط بهم من ظواهر طبيعية عن طريق التجربة العلمية، بل كان جل همهم السعي وراء تكوين فكرة شاملة متكاملة عن الكون وعن النظم التي تحكمه وتسيره وتتحكم فيه وتسيطر عليه.

لقد كان الإغريق يقدسون العمل الفكري، ولكن في الوقت ذاته يحتقرون الصناعات والمهن اليدوية، إذ كان العمل اليدوي – في اعتقادهم – مناطًا بالعبيد دون سواهم، ولقد بلغت هذه النظرة ذروتها في عهد أفلاطون الذي يؤثر عنه قوله: "إننا في حياتنا نكون أقرب إلى المعرفة طالما اجتنبنا ملامسة أو تداول الجسم ما كان ذلك ممكنًا، وطهرنا أنفسنا من ذلك إلى أن يحررنا الإله". فمن هذا القول يتبين أن العلم كان عند الإغريق يقوم على الطرق التجريدية والاستنباطات العقلية والآراء الفلسفية التقليدية، بينما أنه على العكس من ذلك عند العرب المسلمين، حيث تقوم دراساتهم العلمية على التجربة والمشاهدة والاستقراء، وبذلك يكون لهم الفضل والسبق في إرساء دعائم ما نعرفه اليوم بالمنهج التجريبي.



ولقد استأثرت الرياضيات باهتمام العرب وكانت موضع عنايتهم بسائر فروعها: الحساب والجبر والهندسة وحساب المثلثات فنالت حظًا كبيرًا من نشاطهم وحظيت بنصيب وافر من جهودهم، إذ عملوا على إثرائها والانتقال بها من حالتها البدائية إلى الشأو الذي قطعته والدرجة التي بلغتها بعدئذ في عصورها الحديثة الزاهية.

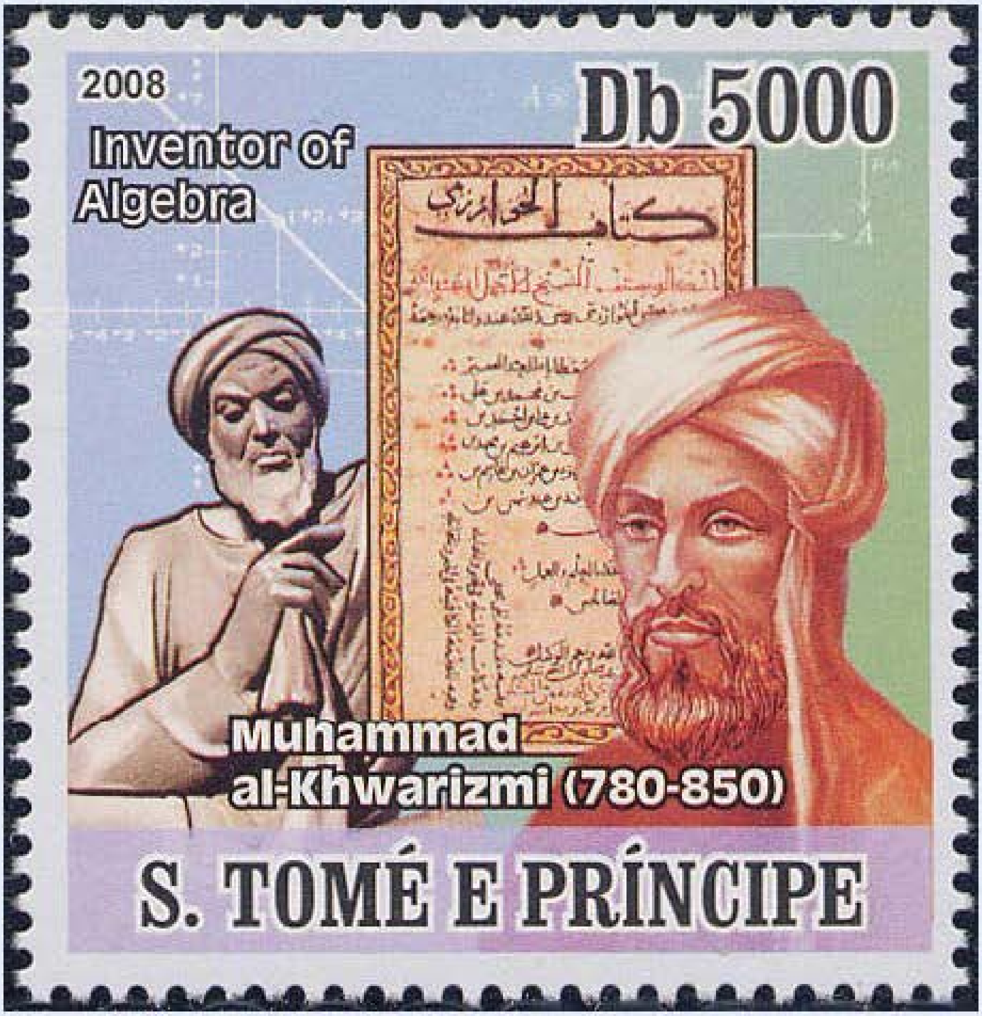
ولقد تجلى منهج العرب في الرياضيات والهندسة من خلال ما توصلوا إليه، وحصلوا عليه من معادلات وقوانين في المجالين النظري والعملي شكلت نقطة انطلاق لكثير من النظريات العلمية الحديثة والمعاصرة. أما المنهج العلمي الذي انتهجه العلماء العرب، فقد انطلقت أبحاثهم وتجاربهم من الواقع ففسروا الظواهر الطبيعية وعللوها بعيدًا عن أي اعتقاد واهن أو رأي غيبي، وكانوا يبغون الحقيقة لذاتها مجردة عن أي ميل وخالصة من أي هوى، فلم يكن هدفهم كسبًا ماديًا أو طمعًا في شهرة وإنما كان رائدهم الجد في العمل وسبر المجهول والبحث عن الحقيقة، ولم يكن ذلك آتيًا من فراغ، فقد دعا القرآن المجيد في كثير من آياته إلى الاعتبار والتبصر: ﴿فَٱعْتَبِرُوا۟ يَٰٓأُو۟لِى ٱلْأَبْصَٰرِ﴾ الحشر: 2، وإلى النظر والتأمل: ﴿أَوَلَمْ يَنظُرُوا۟ فِى مَلَكُوتِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ﴾ الأعراف:185، وإلى النهل والاستزادة من العلم: ﴿وَقُل رَّبِّ زِدْنِى عِلْمًا﴾ طه 114، وإلى توقير منزلة العلماء: ﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِى ٱلَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَٱلَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ ۗ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُو۟لُوا۟ ٱلْأَلْبَٰبِ﴾ الزمر: 9، وإلى الإشادة بقيمة العلم وفضله: ﴿وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُۥدَ وَسُلَيْمَٰنَ عِلْمًا ۖ وَقَالَا ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِى فَضَّلَنَا عَلَىٰ كَثِيرٍ مِّنْ عِبَادِهِ ٱلْمُؤْمِنِينَ﴾ النمل: 15، وإلى السمو والرفعة بقيمة العلم والعلماء بقوله تعالى: ﴿يَرْفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ مِنكُمْ وَٱلَّذِينَ أُوتُوا۟ ٱلْعِلْمَ دَرَجَٰتٍ ۚ وَٱللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾ المجادلة: 11.

ويحصر أبو الريحان محمد البيروني أحد عمالقة علماء العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية (362-443 هـ) الشروط اللازمة للبحث العلمي بمعرفة الثقافات السابقة والإحاطة باللغات المختلفة وقيام المرء بالكثير من الأسفار وحيازة الكتب واقتناء الأدوات، إذ يقول في هذا الشأن: "وعمر الإنسان لا يفي بعلم أخبار أمة واحدة من الأمم الكبيرة علمًا ثاقبًا، فكيف يفي بأخبارها جميعها؟ فالواجب علينا أن نأخذ الأقرب فالأقرب والأشهر فالأشهر، ونحصل عليها من أربابها، ونصلح منها ما يمكننا إصلاحه، ونترك سائرها على التعرف في غيرها ومرشدًا إلى ما لم يتهيأ لنا..." انتهى، وعلى هدي ما قاله البيروني هنا ندرك أن العرب أنجزوا أعظم المكتشفات العلمية، ولعل أشهرها اكتشافهم الصفر، وبه ابتدعوا حساب الحياة اليومية، وجعلوا الجبر علمًا متقنًا، وتقدموا به، ووضعوا أسس الهندسة التحليلية، وهم بلا منازع موجدو علم حساب المثلثات للأجسام المستوية والمخروطية والكروية، الذي لم يكن للإغريق فضل في وجودها إذا ما توخينا الحقيقة والإنصاف، كما حفظوا لنا – بفضل ترجماتهم- عددًا كبيرًا من كتب الإغريق وأبحاثهم التي اندثرت معالمها واندرست أصولها، لقد كان للعرب بحق تأثير عظيم على ما توصل إليه الغرب من مكانة علمية، فهم (أي العرب) الذين ارتقوا بالحياة العقلية والدراسة العلمية إلى المقام الأسمى في الوقت الذي كان

”لقد كان الإغريق يقدسون العمل الفكري ولكن في الوقت ذاته يحتقرون الصناعات والمهن اليدوية، إذ كان العمل اليدوي – في اعتقادهم – مناطًا بالعبيد دون سواهم“

”ولقد تجلى منهج العرب في الرياضيات والهندسة من خلال ما توصلوا إليه وحصلوا عليه من معادلات وقوانين في المجالين النظري والعملي شكلت نقطة انطلاق لكثير من النظريات العلمية الحديثة والمعاصرة“

”من المعلوم بأن الصفر في النظام الرقمي هو أهم شيء، لأنه يساعدنا على وضع الأرقام في سلسلة مضاعفات العشرات والمئات والآلاف إلخ، ولو لم يكن لدينا الصفر للزمنا استعمال جدول ذي حقول: حقل للآحاد وآخر للعشرات وآخر للمئات وهكذا، ولم تعرف أوروبا الصفر إلا في القرن الثاني عشر حين بدأ الحسابيون المسيحيون يكتبون رسائل في علم العدد والأرقام من غير حقول ويكملونها بالصفر“



العالم المسيحي يناضل فيه نضال المستميت للانعتاق من نير البربرية وأغلال الكنيسة، وواصلوا نشاطهم إلى أن وصلوا إلى قمة ذلك النشاط في القرنين التاسع والعاشر، وبدءًا من القرن الثاني عشر كانت مراكش والشرق محط أنظار كل غربي يؤخذ بالعلوم ويتذوقها ويميل إليها. وفي هذه الحقبة طفق العلماء في أوروبا يترجمون آثار العرب كما كان العرب قد ترجموا آثار الإغريق. وهكذا كان العرب بمثابة حلقة وصل بين الثقافة القديمة والحضارة الجديدة عندما كانت النفس العربية في عهد الإحياء العلمي تمتلئ ثانية بحب المعرفة والاستقصاء، وتتنبه بوميض العبقرية العلمية، فإن هي أفلحت في هذا المسعى فما ذلك إلا لأن نفسية العرب قد حفظت وأكملت مختلف فروع العلم، وصانت روح البحث العلمي حية تائقة للتحرر والحركة متهيئة للمكتشفات المقبلة.

إن العصر العباسي لهو العهد الذي بدأت فيه حركة العلوم العربية المؤيد بالوثائق، ففي حكم الخليفة العباسي الثاني أبي جعفر المنصور انتقلت عاصمة الإمبراطورية الإسلامية وحاضرة خلافتها من الجزء البيزنطي إلى الجزء الفارسي، وبنى المنصور مدينة بغداد عام 145 هـ (762م) وكان في بلاطه عدد من العلماء والمهندسين والرياضيين والفلكيين ووضعت خارطة المدينة بإشراف الوزير الشهير خالد بن برمك، وفي العام 154 هـ (770م) قام فلكي اسمه يعقوب الفزاري بترجمة رسالة في علم الفلك على الطريقة الهندية، وكان الفزاري أول من عمل إسطرلابًا من المسلمين، كما قام عمر بن الفرخان المتوفى سنة 200 هـ (815م) وكان صديقًا للوزير يحيى البرمكي وأحد مهندسي ومعماريي مدينة بغداد بترجمة بعض الكتب عن الفارسية في الهندسة وبخاصة شرح كتاب "المقالات الأربع" في الفلك لبطليموس. وهذه الحركة العلمية التي بدأت في عهد المنصور انتشرت واتسع نطاقها في عهد حفيده المأمون، وكان المأمون عالمًا وفيلسوفًا جم الثقافة غزير المعرفة واسع الاطلاع، فقام بجمع كتب الأقدمين وتأسيس دار لترجمتها والعناية بها والحفاظ عليها.

وبالنسبة للحساب والجبر فقد ازدهرا أيضًا إلى جانب الفلك، وكان هذا في عصر الخوارزمي الشهير، وهو من خوارزم في أوزبكستان (توفي سنة 235هـ)، وهو الذي تنسب إليه اللوغاريتمات، وقد ألف كتابًا في الفلك وآخر في الهندسة والحساب وكتابًا آخر في الجبر يعالج المعادلات من الدرجة الثانية، ويبحث في عمليتي الضرب والقسمة، وقد ترجمت كلها وبكاملها إلى اللاتينية في القرن الثاني عشر الميلادي، ومن كتبه المشهورة كتاب "الجبر والمقابلة"، الذي جمع فيه كثيرًا من القوانين والأمثلة، وقد وضعه نزولاً عند رغبة الخليفة المأمون الذي شجعه على وضعه، ليكون دليلاً للناس في حل مسائلهم المستندة على الحساب: كمسائل الوراثة والوصايا والمقاسمة والتجارة، ويكون كذلك مرجعًا للمعنيين بالتعامل مع مسائل المساحة والهندسة، وبذلك اشتُقت كلمة الجبر من اسم هذا الكتاب.

من المعلوم بأن الصفر في النظام الرقمي هو أهم شيء، لأنه يساعدنا على وضع الأرقام في سلسلة مضاعفات العشرات والمئات والآلاف إلخ، ولو لم يكن لدينا الصفر للزمنا استعمال جدول ذي حقول: حقل للآحاد وآخر للعشرات وآخر للمئات وهكذا، ولم تعرف أوروبا الصفر إلا في القرن الثاني عشر، حين بدأ الحسابيون المسيحيون يكتبون رسائل في علم العدد والأرقام من غير حقول ويكملونها بالصفر.

وفي أثناء حكم الخلفاء الذين عقبوا المأمون، وعلى الأخص المعتضد نبغ عدد من العلماء الذين أناروا الحياة العقلية العربية بضياء ساطع، وعرفت القرون الوسطى أكثرية هؤلاء النابغين، فحصل تقدم عظيم في الدراسات الهندسية والأشكال المخروطية، بحيث صارت تجلب الأنظار، وتسترعي الانتباه. ويعد ثابت بن قرة الحراني من بلاد ما بين النهرين أعظم عالم عربي هندسي نابغ على الإطلاق، حيث قام بترجمة الكتب السبعة من أجزاء المخروطيات في كتب أبلونيوس الثمانية إلى العربية، كما مهد لحساب التفاضل والتكامل وحل بعض المعادلات التكعيبية بطرق هندسية استعان بها علماء غربيون مثل "كاردان"، كما كان من أوائل المشتغلين والمهتمين بالهندسة التحليلية، حيث ابتكر فيها نظريات وقوانين كثيرة.

إن الدراسات الجادة في التراث العلمي العربي تكشف لنا كل يوم سبقًا جديدًا وفضلاً أكيدًا للعرب في شتى مجالات الفكر المبدع ومناحي المعرفة الإنسانية، فتتعالى أصوات منصفة تشيد بالعلم العربي عامة وبجهد العرب في العلوم الهندسية والفلك والرياضيات خاصة، ينهلون من نبعه الثر، ويرتوون من معينه العذب ليكملوا مسيرة الحضارة الإسلامية التي سطعت بنورها، وبعثت إشعاعها وأضفت طابعها الأصيل على هذه البسيطة زهاء قرون ثمانية بخطى ثابتة، وذهن ثاقب، وعبقرية فذة، وفكر لا يغيض.



لهجة الإنترنت المستحدثة:
منظور لغوي ثقافي

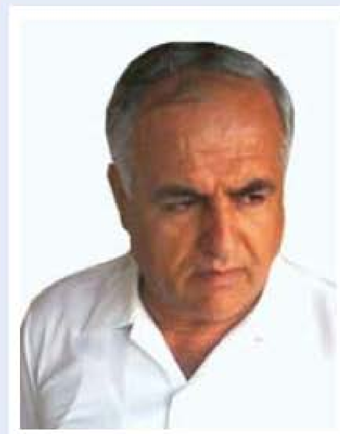
د. أمير العزب
جامعة قطر



تعد ظاهرة اللغة الاصطلاحية للدردشة والمحادثة على الإنترنت إحدى القضايا اللغوية المستحدثة في ميدان اللغويات الحاسوبية وعلم اللهجات، فتندرج هذه الظاهرة الشائكة تحت مظلة علم اللغة الاجتماعي، حيث تشكل رابطًا بينيًا يجمع عدة علوم مختلفة المنابع، ولكنها ذات قاسم مشترك واحد، ووفق مقتضيات عصر السرعة والعولمة، نجد الشباب وبعض من طوائف المجتمع الأخرى يلجأون لاستخدام مثل هذه اللغة الخاصة بأجروميتها الفريدة، التي تختلف ماهيتها عن مسلمات اللغة الأصلية بطريقة عجيبة، فتجدهم يقومون بفك رموز وشفرة الرسائل، وترجمتها بسهولة ويُسْر وإيجاز، سواء كانت حرفًا أو كلمة أو عبارة أو جملة تامة أو رقمًا أو رمزًا بما يتناسب مع متطلبات عصرهم واحتياجاتهم اليومية المتنامية، ويتبين من استقراء أبجديات هذه اللغة الاصطلاحية وتشريح مضامينها أن عوامل الإيجاز والاقتضاب والاختصار ومخرجات ثورة لغة العلم الحديثة وراء الاستراتيجيات المتبعة في نحت ونسج البنية النسيجية لهذه الرطانة الوليدة، وها نحن أمام بحر لجي عاصف من معين هذه اللغة الذي لا ينضب، وذلك من جراء الاكتشافات التقنية والعلمية المذهلة الكائنة في عصر السرعة والمعرفة، فما بين طرفة عين وانتباهتها نجد دومًا كل جديد من مصطلحات وليدة، التي لا تهدأ ثائرتها، والجدير بالذكر أن فريق العلماء والباحثين المعنيين بهذا الحقل المعرفي قد انقسموا بين مؤيد ومعارض: فمنهم من عزوا أسباب هذه الظاهرة إلى رغبة الشباب العارمة في مواكبة روح العصر الحديث والتفرد والمرونة وإشباع نزعة الأنا، ومنهم من عزوها إلى اختراق الهوية والروشنة والتمرد على الواقع الاجتماعي المعاصر والانفصال عن جيل القدماء، وعلى الرغم أنني لست من دعاة العامية - بل من دعاة الفصحى والتمسك بها - فالحاجة كانت ملحة وماسة لسد هذه الثغرة ورصد هذه الظاهرة وسبر أغوارها بُغْية الإيضاح ووضع الحلول. وإليك جولة سياحية قصيرة في بستان مستخدمي هذه اللغة:

asap As soon as possible
b4 Before
bbl Be back later
bbs Be back soon
brb Be right back
bc, bcos, bcuz, bcoz, bcz, cos, coz, cuz or cz
Because
omg Oh my God
ooo Out of office
lol Lots of laughter
+ 2gether Together
+ 2l8 too late
+ 2moro Tomorrow
+ 2nite Tonight
+ 2u2 to you, too
+ 4 u for you
+4e Forever
zzz Tired or bored
zzzzzzz Sleeping
<:>== A turkey
<|-) Chinese
#:-0 Ahhhhhhhhhhhhhhhhh
%-) At keyboard 12 hours / Cross-eyed
%×@:-(Hung Over
%+(Lost A Fight
%-6 Brain dead
&-(Crying
&:-) Curly hair
(-) Needs a Haircut
(:(=| Wearing a Ghost Costume
(-: Im a lefty / User is left-handed
(:)-) Scuba Diving
(:-... Broken Heart
(-::-) SIamese Twins
(-:|:-) Were SIamese twins
(:>-< Thief
(@@) You're kidding
(__) Mug (coffee, beer)
(-__-) Secret smile
(8-) Gorilla / Wearing (sun) glasses
(O--< A fishy message...
):-P :-P with a forehead
×#×^×&:-) A Schizophrenic
...---... SOS
/ Duck
.^) Side View
:' Crying
:-& Person is angry... / Tongue Tied
:& Tongue tied

الرواية سينمائيًّا



حسين رحيم
العراق

الرواية بحسب مفهوم سارتر هي علامات، والقارئ يفك هذه العلامات، وهي المرآة لخيال المؤلف، لأنها رؤيا للعالم بعيني طفل وعقل فيلسوف .. ولو عدنا إلى الوراء قليلاً سنجد أنها فن أصيل وقديم يعتمد الحكاية والروى، لكنها تطورت كثيرًا حتى أصبحت عبارة عن سرد طويل، ولا ينتهي من العلامات والأشياء والإشارات والاستعارات والتلميحات، تنحى منحى كابوسي أو إشراقي .. لكن هل نستطيع إخضاع هذا الفن الإبداعي لقانون اللغة السينمائية، هذا القلون الذي يمتلك معطياته وأدواته الخاصة به، والتي ليس مثلها آخر. فالسينما بحسب رأي المخرج بول وارن هي تصوير الواقع بالواقع نفسه .. لكننا نجد في الرواية هذا التصوير إنما ليس بالواقع بل بالعلامات والرموز والإشارات، فعندما يتحدث المؤلف عن الحصان، فهو يقصد الجموح والأصالة والرشاقة .. إلخ، إنه يعطيك هذه الرموز والإشارات بكلمات باردة لها أكثر من دالة، وأنت بوصفك قارئًا تفك رموزها، وتستخدم خزين ذاكرتك الصوري لإعطاء شكل وحجم ذلك الحصان وهنا تفتح مسارب وقنوات لصور هذه الذاكرة، وذلك بحسب ميول ومهنة ومزاجية وثقافة المتلقي .. فرؤية الرسام للحصان تختلف حتمًا عن رؤية الحوذي ومقامر مراهنات الخيل والبدوي .. إذن هنالك أكثر من صورة وأكثر من تشكيل له. لأن قارئ الرواية يمارس شكلاً من أشكال الإخراج السينمائي لكن في مخيلته فقط، أما في السينما عندما يحاول التعبير عن حصان بصورة أو بأخرى، فإنه يأتي بحصان حقيقي، وهذا يحدد كثيرًا من الرؤية الخيالية للمتفرج، لذلك نجد أن استخدام الرمز في السينما عملية معقدة جدًا وليست كالأدب ...أو كما يقول المخرج الإيطالي بازوليني ... عندما أرمز لفيل أو تفاحة أو حقيبة، فإنني ملزم باستخدام فيلاً حقيقيًا وتفاحة حقيقية وحقيبة حقيقية، أما طريقة التعبير عن ذلك، فهذا مسألة أسلوب، ويتحدد بحسب مستوى قواعد اللغة السينمائية، لكن المونتاج والموسيقى واللون يساعد كثيرًا على طرح الرمز.

ومن الجدير بالذكر أن المخرج الروسي الكبير ايزنشتاين هو المخرج الأكثر تأكيدًا على عملية المونتاج الذي أبدع فيه وخاصة في (المدرعة بوتمكين)، إذ يعتقد بأن طبيعة الوجود البشري يعتمد على الجريان والتغيير المستمرين، وأن تذبذب الطبيعة الأزلي هو الحالة الجدلية، أي نتيجة تصارع الأضداد وهذا ما نجده عند الفيلسوف هيراقليطس إذ يقول: إن ما يبدو ساكنًا أو موحدًا في الطبيعة إنما هو الآني فقط. إذ إن جميع الظواهر الطبيعية هي في حالات مختلفة من الصيرورة.

كان ايزنشتاين يعتقد أن صراع الأضداد هذا هو أبو الحركة والتعبير. ووظيفة الفنان هي أن يعطي المشاهد الحساسية تجاه النبض الأزلي للكون الكبير. فالسينما هي من الناحية الكامنة على الأقل، أكثر الفنون شمولاً، لأنها يمكن أن تجمع الصراع البصري البحت للرسم والصراعات الحركية للرقص وصراعات الفعل والشخصية في الدراما والقصص الخيالية وبإضافة العنصر الجديد للسينما مؤخرًا وهو الكومبيوتر .. أصبح احتواء الفن السابع لكل عناصر التشويق والشد والإبهار. إن هذه الإضافات الجديدة والنجمة عن عمليات تقنية رفيعة المستوى جسدت وبفعالية خارقة الخيال الأسطوري وبشكل مذهل وبكل ما يتعلق بالخوارق البشرية والحيوانية والخيال العلمي وما نتج عنها من تلاعب بوظائف الجسد البشري.. فيلما (القناع وآفاتار) .. أو إعادة تشكيل وتكوين الحيوانات المنقرضة كالديناصورات ..

فيلم (الحديقة الجوراسية، بأجزائه الثلاثة) لسبيلبيرغ، أو إعادة صياغة الكوارث الطبيعية بشكل درامي حزين (فيلم تيتانيك) لجورج كاميرون، وتداخل ومحايثة الواقع بالحلم/الكابوس وتوازيهما، بحيث لا يمكن التمييز بينهما، ويجعل المتفرج في سؤال طيلة العرض .. أين الواقع .. أين الحلم.. فيلم (ماتريكس) للأخوين ووتشاوسكي ..

إن هذه وغيرها من الأفلام أعادت للسينما نكهتها الأولى من خلال عنصري الإدهاش وتحقيق مستحيلات الخيال، آنذاك تلك التي بدأها عباقرة السينما العالمية، الأخوة لوميير وجورج ميلييه وكريفث حين كانت السينما بوصفها عنصر الإبهار والإدهاش الأول في ذلك الوقت. ففي البداية كان اعتمادها على الأدب كثيرًا، فجورج ميليه استخدم المواد الأدبية صفته أساس للعديد من أفلامه فيما أدعى كريفث أن العديد من تجديداته في السينما كان مأخوذًا في الواقع من صفحات ديكنز، وهذا ما يؤكده أيزنشتاين في مقالة (ديكنز وكريفث والفيلم اليوم).. فيرينا كيف قدمت روايات ديكنز لكيفث عددًا من التقنيات بضمن ذلك ما يقابل الاختفاء التدريجي والتداخل وتكوين الصورة والتجزئة إلى لقطات، والعدسات الخاصة بالتحوير، وأهمها مبدأ المونتاج المتوازي، حتى إن أيزنشتاين يحول الفصل 21 من رواية اوليفر تويست إلى نص تنفيذي، ليدل على أحاسيس ديكنز السينمائية، لكن لا بد من القول: إننا وفي بدايات الألفية الثالثة لم تعد لدينا القابلية الذهنية لمتابعة تفصيلات حركة اوليفر تويست في شوارع وأزقة لندن .. وقد أشار العديد من المعلقين إلى القيمة السينمائية لأكثر الشعر والروايات الحديثة من تلك الأعمال الكلاسيكية، مثل (يو أس أي) لدوس باسوس و(عوليس) لجيمس جويس، والصخب والعنف لوليم فوكنر ومئة عام من العزلة لماركيز، وكما سبق وذكرنا فإن العلاقة بين هذين النمطين يعود إلى طفولة السينما تقريبًا.

بعد مجيء الصوت إلى السينما أصبح الحوار مسؤولية الكاتب الذي يلخص غالية الفعل وهو الذي يبدأ الموضوع الرئيس وبتفصيل كبير أحيانًا.

وعندما كان النص السينمائي أكثر تعقيدًا ودقة، والأهم من ذلك أكثر مشافهة... انجذب عدد كبير من الأدباء والروائيين إلى هذا الوسط السمعي البصري. جاء وليم فوكنر مدفوعًا بالدهشة والإبهار، لكنه سرعان ما أصيب بخيبة أمل لاصطدامه بشيء اسمه (السيناريو التنفيذي) الذي حدد الكثير من أدبية النص الذي كان يكتبه. وبعد كتابة عدد من النصوص التجارية الهابطة عاد مخذولاً، وكذلك فعل سكوت فيتز جرالد وغيرهم.

إن صنعة كتابة السيناريو فن صعب لذلك نجد عن العديد من كبار صانعي الأفلام يكتب نصوصه بنفسه، من هؤلاء بركمان وكوكتو وايزنشتاين ورنوار. وعلى العموم أن أغلب كبار المخرجين كان له اليد الطولى في

> **فشركات الإنتاج السينمائي في هوليود باعتبارها سيدة السينما في العالم... على الأقل لنا نحن القاعدون في مشرق الأرض .. هذه الشركات تنفق ملايين الدولارات على فلم أمده ساعتين لتجعل المتفرج مشدودًا إلى الشاشة وهو حابس أنفاسه ..**

كتابة نصوصه، ولكنه جلب كتابًا آخرين لتوسيع أفكاره، ومنهم فلليني وتروا وكوروساوا وأنطونيوني .. هذا يؤكد حقيقة أن النصوص السينمائية هي تمهيد للفعل التنفيذي للمخرج المؤلف، لذلك نادرًا ما توفر قراءة ممتعة، لأنها مجرد خريطة أو مؤشر للإنتاج النهائي، النص السينمائي يفقد الكثير بخلاف النص المسرحي الذي يمكن قراءته عادة بمتعة، حتى النصوص المفعمة بالتفصيلات نادرًا ما تقدم لنا إحساسًا بالميزانسين الفلمي، وهو من أهم طرق التعبير التي في متناول يد المخرج وهذا يتبين في الاختيارين اللقطة الكبيرة واللقطة البعيدة، وما يخلفانه من ردود فعل سايكولوجي لدى المتلقي، وهنا لا بد من استعراض لبعض الأعمال الروائية الكبيرة التي تناولها مخرجون كبار كالحرب والسلام التي أخرجها بوندار شوك وموبي ديك التي أخرجها جون هيوستن عن سيناريو لراي ماكبث، والجريمة والعقاب ورواية العراب أخرجها فرانسيس فورد كوبولا، كذلك عرش الدم عن ماكبث للمخرج الياباني كيراساوا.

نلاحظ أن هذه النماذج كانت متباينة التأثير على المتلقي .. فالعراب لماريو بوزو لا تخرج عن كونها رواية عادية لكن كوبولا، جعل منها فيلمًا ملحميًا عن المافيا، وكذلك ماكبث شكسبير إذ استطاع كيراساوا تقديم عمل ينتمي إليه من خلال استعارة شكسبير، وهذا يؤكد حقيقة أن الأعمال ذات الطابع الذاتي هي الوحيدة التي تنجح في تحويل شكل فني إلى شكل فني آخر من خلال فنان أصيل لا يأبه لأي نموذج آخر.

وبعد .. ماذا يحدث... ما الذي يشاهده المواطن العادي في أغلب بقاع العالم، الذي غزته شاشات البلازما العريضة بأنواعها ذات الأبعاد الثلاثة وHD وغيرها من وسائل الإبهار والتشويق .. والسباق ما زال محمومًا. إنها عودة إلى نقطة البداية ولكن بشكل عادي ... فشركات الإنتاج السينمائي في هوليود بوصفها سيدة السينما في العالم... على الأقل لنا نحن القاعدون في مشرق الأرض .. هذه الشركات تنفق ملايين الدولارات على فلم أمده ساعتين لتجعل المتفرج مشدودًا إلى الشاشة وهو حابس أنفاسه .. فأغلب هذه الأفلام ترتكز على حكاية عادية جدًا وأحيانًا تضيع هذه الحكاية وسط زحمة ألاعيب الدجتل والخيال الافتراضي .. وحين ينتهي الفيلم لا يستطيع المتفرج الحديث عنه لأنه غير حقيقي بطلاً وحكاية .. فقد ذهب زمان الذي يجعل المتفرج وهو يخرج من السينما وهو يتخيل نفسه بطل الفيلم .. هذا الإسقاط الجميل غادر السينما الآن، ولم يعد للفن السابع نكهته القديمة تلك وضاع السيناريو .. وفقدت الكاميرا هيبتها وأمست طيرًا مجنونًا يلاحق البطل أينما يذهب ... وأصبح المخرج يقضي أغلب وقته أمام شاشات الدجتل لصنع واقع وهمي يتحكم فيه .. فأفلام مثل (الحديقة الجوراسية بأجزائه الثلاثة ونهاية العالم 2012 والمومياء بأجزائه الثلاثة وسجناء العالم السفلي وتيتانك وأفلام الزومبي ومصاصي الدماء مثل السياف.. وأفلام القاتل المتسلسل .. بالإضافة إلى أفلام الرعب. كلها تشترك في قصصها العادية جدًا .. إن ما يميز جميع هذه الأفلام هي أنها بلا رصيد مستقبلي بمعنى إنها لا تشاهد أكثر من مرة ولا يمكن العودة إليها ..لأن المتلقي حين يبحث عن المزيد مما يدهشه ويوهمه بالولوج إلى العوالم الغامضة والسحرية فإن جوعه يزداد كلما كانت وسائل إدهاشه أكثر دقة في كذبها وأقرب إلى الواقعية. وهما لذلك ستكون عملية تصاعدية حتى تصل إلى أعلى نقطة عندها ستنتفي إليها الحاجة ..وتلغى من قاموس اهتماماته كأي متعة رخيصة أخرى .. لكن هنالك خطورة تكمن في هذا النوع من الأفلام ذات البعد الأسطوري/الخيال علمي/الكوارثي .. هي أنها تمرر مفاهيم وقيم بشكل حقائق مسلم بها، ضمنها في حصيلتها النهائية، استرخاص الإنسان جسدًا وروحًا بوصفه كائنًا مستباحًا دومًا من قبل قوى الشر، المصنوعة في استوديوهات هوليود الافتراضية وبشكل متقن ودقيق حتى يظهر البطل الموعود... حفيد جون واين وسوبرمان والرجل الوطواط ومستر أمريكا وفان هلسنغ وطبعا رامبو .. ليقضي على الجميع، ويبقى وحده ليبدأ من جديد في عالم كله أمل وتفاؤل على أشلاء دماء الآلاف، هكذا دونما مبرر. لكن ما هو أخطر من هذا كله وهو ما يعرف بحشو الذاكرة الضمنية .. أو الإدراك بدون وعي ...

massag (subliminal).. وهي تجربة استخدمت في أمريكا من قبل إحدى شركات الدعاية للترويج لنوع من السجائر .. من خلال التلفزيون وذلك بعرض الإعلان المطلوب في أجزاء من الثانية ضمن فيلم أو أغنية أو تمثيلية دون أن تلاحظ بصريًا لتخزن بالذاكرة، فتجعل الشخص ينقاد إليها دون أن يعي ذلك ثم استخدمت لغرض الدعاية الانتخابية بأن تبث صورة المرشح بهذه الطريقة ضمن برامج التلفزيون، ثم انتبهت الحكومات في الغرب إلى هذا الأمر، وصدرت قوانين بمنعه .. لكن إزاء هذا الضخ الهائل للأفلام الأمريكية إلى الشرق كم هو الذي خزن في اللاوعي الجمعي للمجتمعات الشرقية المستهلكة الأكبر للأفلام الأمريكية. لكن هذا لا يمنع من ظهور لبعض الأفلام بين آونة وأخرى.



معالم النهضة الأدبية في الجزيرة والخليج العربي



أ. د. مسعد بن عيد العطوي
أستاذ الأدب والنقد في جامعة تبوك



أحمد الغزاوي



محمد سرور الصبان



محمد حسن عواد



الأمير عبدالله الفيصل

المملكة العربية السعودية:

كانت مدن الحجاز تتأثر بالحالة العامة للدولة العثمانية، وكذلك المنطقة الشرقية (الأحساء)، وأكثر الأثر في الحجاز لوجود المقدسات، وكانت الحجاز مطوقة بالقبائل العربية، التي لم تخضع للدولة التركية، وكانت مدن الحجاز مهاجَرًا للكثير من المسلمين لاسيما من الشام.

وقد تأسست بعض الصحف والمدارس فيما يقارب سنة 1330هـ، وكان من الشعراء إبراهيم الإسكوبي، وكان الحكم في الحجاز مزدوجًا من الأشراف ووالٍ من الأتراك، والتنافس موجود، وكانوا يعطون الناس أعطيات يرضونهم بها، فإذا انقطعت ولو زمنا يسيرًا ظهر الفقر، وممن تكلم في الدولة التركية (إبراهيم الإسكوبي)، حيث لامهم على هذه الأوضاع، وكان أول أمر الصحافة عام 1300هـ، حيث بدأت النشرات في الظهور.

ولم تقم حضارة شامخة ونهضة معروفة في الجزيرة العربية إلا بعد قيام الدولة السعودية عام 1351هـ.

وقد شارك أبناء الجزيرة الأحداث الإسلامية، وبرزت معالم النهضة من خلال الصحافة، وبرز عدد من الشعراء في الحجاز ونجد والأحساء وتلاحموا مع البلاد العربية، ومن الشعراء محمد أمين الزللي المتوفى سنة 1241هـ، وعمر بن إبراهيم البرّي، وإبراهيم الإسكوبي المتوفى سنة 1331هـ، وقد تلاحمت الثقافة الحجازية بالثقافة الشامية حين وفد عدد من الأدباء والشعراء من الشام وأنشئوا الصحافة، ونظموا الشعر، ومنهم فؤاد الخطيب، ومحيي الدين الخطيب والزركلي، وفؤاد شاكر وهم الذين مهدوا لبروز الشعراء المحدثين مثل: أحمد الغزاوي، ومحمد حسن عواد، محمد سرور الصبان، محمد حسن فقي، والأمير عبدالله الفيصل وغيرهم. وقد ظهر في نجد الشاعر ابن مشرف المتوفى سنة 1285هـ، والشاعر سليمان بن سحمان المتوفى سنة 1349هـ، والشاعر محمد بن عثيمين المتوفى سنة 1363هـ، والشاعر محمد ابن بليهد، ومن شعراء الأحساء، عبدالعزيز آل مبارك المتوفى سنة 1343هـ وعبدالرحمن الملا وغيرهم.

وبعد توحيد البلاد في عهد الملك عبدالعزيز آل سعود عام 1351 هـ حدث التطور المذهل في سائر الاتجاهات، ومن المشاركات الشعرية القديمة قصيدة الإسكوبي في الخلافة العثمانية:

يا آل عثمان فالمغرور من غُرا
بأهل أوربة أو عهدهم طرًّا
أتأمنون لموتورين دينهم
ألا يروا منكم فوق الثرى حرًّا
تمالؤوا فخذوا حذرًا فإنهم
يرون إبقاءكم بين الورى ضرا
فهذه دولة الطليان حين رأت
أسطولكم ليس يغني فاجأت غدرا
وشقت البحر بالأسطول معجبة
تختال تيهًا به مغرورة سكرى
وأنزلت بطرابلس عساكرها
فهل أُربَّةُ كفت عنكم الشرا؟
لا تحسبون أنهم ناسون ما فعلت
أسلافكم بهموا في سالف مرًّا[1]

اليمن:

نهضتها تابعة للنهضة في مصر والشام، إذ بدأت في منتصف القرن الرابع عشر الهجري، فمن ذلك الوقت بدأت المطابع في الظهور، واتصلت بالحضارة، وقد ظهر منهم شعراء وكتاب بارزون مثل: محمد بن محمود الزبيري، إبراهيم الخطواني، وعلي باكثير، ومنهم الشاعر عبدالله البردّوني وأحمد الشامي، وعبدالعزيز المقالح، وغيرهم الكثير.

"وكان الحكم في الحجاز مزدوجًا من الأشراف ووال من الأتراك، والتنافس موجود، وكانوا يعطون الناس أعطيات يرضونهم بها، فإذا انقطعت ولو زمنًا يسيرًا ظهر الفقر"

"لم تقم حضارة شامخة ونهضة معروفة في الجزيرة العربية إلا بعد قيام الدولة السعودية عام 1351هـ."

"وقد تلاحمت الثقافة الحجازية بالثقافة الشامية حين وفد عدد من الأدباء والشعراء من الشام، وأنشأوا الصحافة، ونظموا الشعر"



صقر بن سلطان القاسمي



محمد حسن فقي



علي باكثير

المغرب العربي:

أما المغرب فقد قام الاستعمار في الجزائر مبكرًا، مما أشغلها عن التطور، وحجزها هذا الاستعمار عن الاتصال بالنهضة في مصر والدول العربية الأخرى، وكانت المغرب حذرة من الاتصال بأوروبا، وقد ساعد المغاربة الجزائريين خلال الاستعمار الفرنسي، وتنبهت فرنسا لذلك فهاجمت المغرب وحاربته، ثم جاء الإسبانيون إليها، وكان محمد الرابع ناشرًا للوعي فيها، حيث قامت النهضة هناك، وأنشئت المطابع وظهرت صحيفة المغرب عام 1889م، وأنشئت جامعة (القروين) التي تقوم على تدريس العلوم الشرعية واللغوية، ولها فروع في كل مكان، وقد قامت عندهم حركة إصلاحية كبيرة. ومن عوامل النهضة هناك وحدة الشعب ضد الاستعمار الفرنسي، وقد حاول الفرنسيون تشطير المغرب، فأوجدوا أنظمة خاصة بالعرب وأخرى بالبربر، ومن أشهر شعرائهم: محمد المختار السوسي، علال الفاسي، محمد القري.

تونس:

أما الأدب التونسي فهو قريب من المغرب، ففي عام 1903م ظهرت أول مجلة لهم لزين العابدين، وقد ظهرت حركة الاستقلال، ومن شعرائها (أبو القاسم الشابي) ومن الأدباء محمد المزالي ومحمد المسعدي.

ليبيا:

فظهر فيها من الشعراء: (أحمد رفيق المهدوي أحمد الشارف)، وكان لهم إسهام في محاربة الاحتلال الإيطالي.

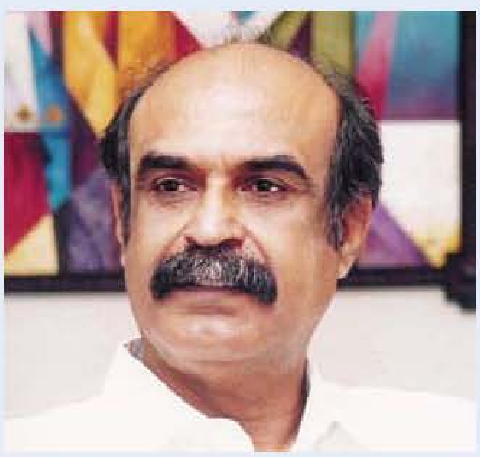
ملامح عن الأدب في دولة الإمارات العربية:

ظهر عدد من الشعراء في دولة الإمارات العربية في ما يقارب منتصف القرن الرابع عشر الهجري، وأشهرهم الشاعر خلفان بن مصبح (1946م)، والشاعر مبارك العقيلي المتوفى عام (1954م)، والشاعر سالم العويس (ت 1959م)، وأحمد بن سالم (ت 1986م)، والشاعر أحمد المناعي (1990).

وتقوم ثقافة هؤلاء على الثقافة الإسلامية، واعتمدوا في منهجهم الأدبي على التراث العربي، فهم شعراء اتبعوا أسلافهم من العربية، واستشرفوا عالم الثقافة المعاصر فكريًّا، فكانوا أميل إلى المحافظة الفنية غير أنهم شاركوا العالم الإسلامي أحداثه، ودعوا إلى قيام نهضة معاصرة، ونافحوا عن القضايا العربية والإسلامية، ولأن النهضة في مراحلها الأولى، فإن النشر يقتصر على الصحافة التي تتاح لهم بعض الأحيان، وقل وجود المطابع والمؤسسات التي تعنى بالأدباء، لذلك فإن جلّ نتاجهم ضاع ولم يدون.

بعض شعراء الأمارات:

أحمد المدني (1931)، أحمد راشد ثاني، أحمد محمد عبيد (1967)، ثاني السويدي، جعفر الجمري (1961)، حبيب الصايغ، حسن علي شمس الدين (1961) خالد بدر عبيد، خلفان بن مصبح (1921-1946) سالم بن علي العويس (-1887 1959)، سلطان العويس (1925)، سلطان خليفة (1942)، سيف المري (1962)، شهاب غانم (1940)، صالح غابشة، صقر بن سلطان القاسمي (1925)، ظاعن شاهين (1961)، ظبية خميس (1958)، عادل خزام، عارف الخاجة (1959)، عارف الشيخ (1952)، كريم معتوق (1959)، كلثم خلفان، مانع سعيد العتيبة، محمد العبودي (1955)، محمد المزروعي، مها خالد، ميسون صقر القاسمي، ناصر جبران (1953)، هاشم المسوي.



قاسم حداد

حركة الشعر في عُمان:

ظهرت حركة الإحياء في سلطنة عُمان في مستهل القرن الرابع عشر الهجري بتألق الشاعر العماني ناصر بن سالم بن عُديم الرواحي، المعروف بأبي مسلم البهلاني، المولود في عمان عام 1273هـ، وتعلم في موطنه ثم انتقل إلى زنجبار، وتوفي عام 1339هـ وهو شاعر عُمان وشاعر المهجر الإفريقي وشاعر السلاطين.

وقد قال مقصورة مطولة قوية النظم، استطاع من خلالها أن يكون رائدًا لبعث الشعر العُماني، وداعيًا لإبراز ملامح الأصالة والصدق فيه، فكان له أثر فيمن جاء بعده من الشعراء، حتى إنه ليعد – بحق باعث النهضة الأدبية في الشعر العُماني.

ومن الشعراء العُمانيين الذين لهم الريادة، الشاعر عبدالله بن علي الخليلي المولود عام 1339هـ، وقيل 1342هـ/ 1922م والمتوفى عام 1373هـ، وله ديوانان هما: وحي العبقرية وعلى ركاب الجمهور) والأخير شعر قصصي).

ومن الشعراء في سلطنة عُمان الشاعر ابن شيخان المتوفى عام 1346هـ، والشاعر عبدالرحمن الرياحي، والشاعر



مانع سعيد العتيبة



الشيخ عبدالعزيز الرشيد



عبدالله الزائد

أبو سرور، والشاعر محمد الخصيبي، والشاعرة سعيدة خاطر، والشاعر سالم الكلباني، والشاعر هلال العامري، والشاعر محمد الحارث، والشاعر سعيد الصقلاوي، وسيف الرمضاني، وعلي بن شينين بن خلفان الكحالي، وهلال الحجري، وسهير فوده، ولها عدد من الدواوين.

الكويت:

بدأت الحركة الأدبية في الكويت على جهد بعض الشعراء وهم الذين كان لهم الدور الكبير في يقظة الحركة الفكرية في البلاد، ومن أشهرهم وأولهم الشاعر عبدالجليل الطباطبائي، وتلميذه الشيخ خالد بن عبدالله العدساني، والشيخ عبدالعزيز الرشيد، وتجسدت الحركة العلمية بافتتاح المدرسة المباركية عام 1911م، وتأسست الجمعية الخيرية عام 1321هـ، ثم المكتبة الأهلية عام 1341هـ، ثم وفدت بعوث التعليم للكويت فاستهلت بمجموعة من المعلمين من فلسطين 1936م، ثم من القاهرة 1939م.

وقد ظهرت في هذه الحقبة الحركة الصحافية مثل مجلة البعثة، وكاظمة، والكويت، البعث، والرند، والإيمان، وظهرت أكبر مجلة في الخليج العربي، وأكثر مجلة شيوعًا في العالم العربي هي مجلة (العربي) 1958م، وكنّا نحاول تجميع إعدادها ونحرص على شرائها وقراءة الأعداد الجديدة، ونحن في بداية المرحلة الجامعية في الرياض.

والحركة الشعرية ظهرت على عاتق رجال علماء تبحروا في العلوم الشرعية والتراث العربي، ثم أقبلوا على الكتب المترجمة، وعلى الاتجاهات المعاصرة من الفكر والأدب، فأغرموا بها ولا سيما الشاعر فهد العسكر، والشاعر صقر الشبيب.

البحرين:

أشهر شعراء البحرين إبراهيم العوضي، ومن شعراء البحرين عبدالله الزائد شاعر وصحفي وكاتب أسس أول صحيفة في البحرين، وسماها باسم الجزيرة (البحرين) عام 1358هـ.

ومنهم الشاعر عبدالرحمن الباكر، والشاعر أحمد بن محمد الخليفة، وهو كاتب صحفي وله ملحمة شعرية (التماثيل الملونة) وديوان شعر (أغاني البحرين).

ومنهم ناصر بوحميد له شعر حر يميل إلى الولوج في الأحاسيس الداخلية للإنسان، وتارة يميل إلى الواقعية، ومن الشعراء عبدالرحمن المعاودة، وقاسم الشعراوي.

ومن أشهر الشعراء المعاصرين علي بن عبدالله خليفة، الذي صور الغوص وصيادي اللؤلؤ في ديوان (أنين الصواري).

ومنهم الشاعر قاسم حداد، تواصل مع الإصدارات الصحفية في العالم العربي وهو دائم الحضور في المنتديات الأدبية وله أكثر من ثمانية دواوين.

ومن أشهر شعراء قطر المعاصرين:

أحمد الجابر (1903-1992م)، حسن نعمة (1943م)، حصة العوضي (1956)، زكية مال الله (1959)، عبدالرحمن المعاودة (1911م)، عبدالرحمن المناعي (1948م)، عبدالرحمن بن درهم (1879-1943م)، عبدالرحمن بن صالح الخليفي (1899-1944م)، الشيخ علي بن سعود آل ثاني (1932م)، ماجد بن صالح الخليفي (1873-1905م)، الشيخ مبارك بن سيف آل ثاني (1950م)، محمد أحمد عبدالله المطوع (1953م)، محمد الأنصاري (1945م) محمد العطية (1962م)، محمد عبدالله قطبة (1955م).

الهوامش:

1 - د. عبدالعزيز الثنيان. الوحدة الإسلامية 60

"وقد ظهرت في هذه الحقبة الحركة الصحافية مثل مجلة البعثة، وكاظمة، والكويت، البعث، والرند، والإيمان، وظهرت أكبر مجلة في الخليج العربي وأكثر مجلة شيوعًا في العالم العربي هي مجلة (العربي) 1958م"

"وتجسدت الحركة العلمية بافتتاح المدرسة المباركية عام 1911م، وتأسست الجمعية الخيرية عام 1321هـ، ثم المكتبة الأهلية عام 1341هـ، ثم وفدت بعوث التعليم للكويت فاستهلت بمجموعة من المعلمين من فلسطين 1936م ثم من القاهرة 1939م."

السينما وكهف أفلاطون



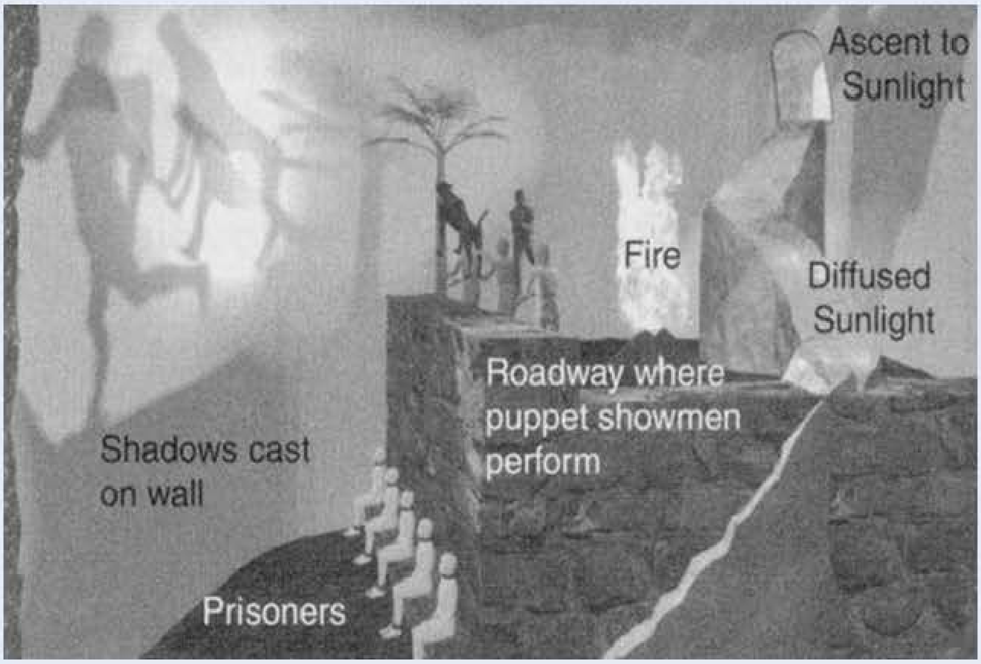


د. بدر الدين مصطفى

أستاذ علم الجمال- آداب القاهرة

تبدو مغامرة السينما مثل مغامرة الفلسفة، لهذا يقال أن التفكير في السينما قد بدأ مع الفيلسوف اليوناني أفلاطون في القرن الخامس قبل الميلاد؛ إذ تبدو فلسفة أفلاطون في مجملها كأنها جاءت من أجل التمييز بين الحقيقي والمزيف، الثابت والمتحول، المعقول والمحسوس، وهو في سبيل هذا التمييز صاغ نظريته في المثل التي تمثل جوهر فلسفته، ولعل استحضار أمثولة الكهف التي قدمها أفلاطون في القسم العاشر من جمهوريته يلخص وجهة النظر الأفلاطونية في العلاقة بين تلك الثنائيات الآنفة؛ تحكي أمثولة الكهف عن أناس يعيشون في كهف تحت الأرض يواجه مدخله من أعلى نور الشمس، مقيدين من رقابهم وأرجلهم، بحيث يصعب عليهم الالتفات إلى مدخل الكهف، فلا يملكون إلا النظر للأمام، حيث يجدون جدارًا يعكس ظلال من يتحرك من خلفهم؛ وهم على ثقة بأن هذه الظلال ما هي إلا العالم ولا شيء سواه، ولقد قام أفلاطون نفسه بشرح رموز هذه الأمثولة بحيث يصير الكهف عنده صورة العالم الذي نعيش فيه، بينما الشمس هي مثال المثل، وهؤلاء المقيدون هم البشر المرتبطون بالأرض وكل ما يشغلهم ويحيط بهم ويرونه أمامهم هو الواقع الموجود؛ وهم يثقون في واقعية ما يرونه دون شك، ولكن مع فرض تحرر أحد هؤلاء الأشخاص من قيوده التي تشده لعالم الظلال شدًا، وأنه استطاع أن يعتلي قمة الكهف ليصل إلى مخرجه ويعاين الشمس الحقيقية، فإنه لن يقوى على رؤيتها في البداية من فرط شدة بريقها الذي يخطف الأبصار، لذا وجب عليه أن يتدرج في رؤيتها "ففي البداية يكون أسهل الأمور أن يرى الظلال، ثم صور الناس وبقية الأشياء منعكسة على صفحة الماء، ثم الأشياء ذاتها، وبعد ذلك يستطيع أن يرفع عينيه إلى نور النجوم والقمر، فيكون تأمل الأجرام السماوية وقبة السماء ذاتها في الليل أيسر له من تأمل الشمس ووهجها في النهار، وآخر ما يستطيع أن يتطلع إليه هو الشمس ذاتها، وفي موضعها الخاص" عالم الخيالات والظلال والأوهام هو العالم الحسي الذي يعيشه الناس، إنه عالم الصورة والانطباعات الحسية الزائفة، عالم شبيه بالحقيقي، لذا فهو أقل منه في الدرجة والمنزلة، وهو معتمد في وجوده على نور شمس الحقيقة التي لولاها لما رأينا ظلال هذا العالم".

تمثل الظلال لدى أفلاطون اللاوجود، بينما ترمز الشمس إلى الوجود الكامل، وتشبيه الكهف هو أشبه بمقارنة بين نمطين من الحياة: حياة تفتقر إلى الاستنارة مع الظلام داخل الكهف، وحياة مستنيرة تدرك حقائق الأشياء في ضوء الشمس، والكهف هو منطقة الصراع



رسم توضيحي لأمثولة الكهف الأفلاطونية يكشف مدى التقارب بينها وبين قاعة العرض السينمائي

الأزلية بين قيم الحياة الفلسفية وقيم الحياة اليومية السطحية. والأهم من ذلك أن صورة الكهف عند أفلاطون قد خلقت التمييز الفلسفي بين المظهر والحقيقة، وأكدت أولوية الثانية على الأولى. وفي كل الأحوال تبقى الصورة مهما بلغت دقتها وبلاغتها في مرتبة ثانية، لكن ما دمنا لا نستطيع مغادرة عالم المظاهر لأننا محاطون به من كل جهة، فإن التحذير الأفلاطوني هو ألا ننساق وننخدع به، وأن نظل دائمًا ننشد الفكرة أو المثال المفارق الذي يعد هذا العالم إشارة أو صورة له.

ما علاقة تلك الأمثولة بالسينما إذن؟

إن معظم المؤلفات التي تناقش علاقة الفلسفة بالسينما يحلو لها أن تقارن بين أمثولة أفلاطون وقاعات العرض السينمائي. والواقع أن القراءة الأولية لأسطورة الكهف الأفلاطونية يمكن أن تدعم هذه المقارنة. فشكل الكهف الذي يصفه أفلاطون يتطابق مع شكل الكاميرا التي يعني اسمها الأصلي الغرفة المظلمة camera obscura. فالكهف كما يصفه أفلاطون به ممر طويل ضيق ينتهي بفتحة صغيرة، ويكاد أهل الكهف لا يشعرون بهذا الممر، والكاميرا كذلك هي كهف مظلم لا يدخله الضوء إلا من فتحة صغيرة هي العدسة.

على أن الأهم من ذلك في هذه المقارنة هو وضع من هم بداخل الكهف الشبيه مع وضع المتلقين داخل قاعة العرض "فداخل قاعة مظلمة يشاهد أشخاص جالسون عرض أشكال من الصور المضاءة من الخلف. فهم يحضرون لعرض خاص بالمشاهد الواقعية معتقدين أن ما يرونه يمثل أشياء العالم، في حين أن الأمر لا يتعلق بالواقع الفعلي" إنه عالم مختلف بالكامل يمكن تلخيصه في كلمة واحدة فقط هي السينما. والواقع أن أفلاطون لو كان يحيا

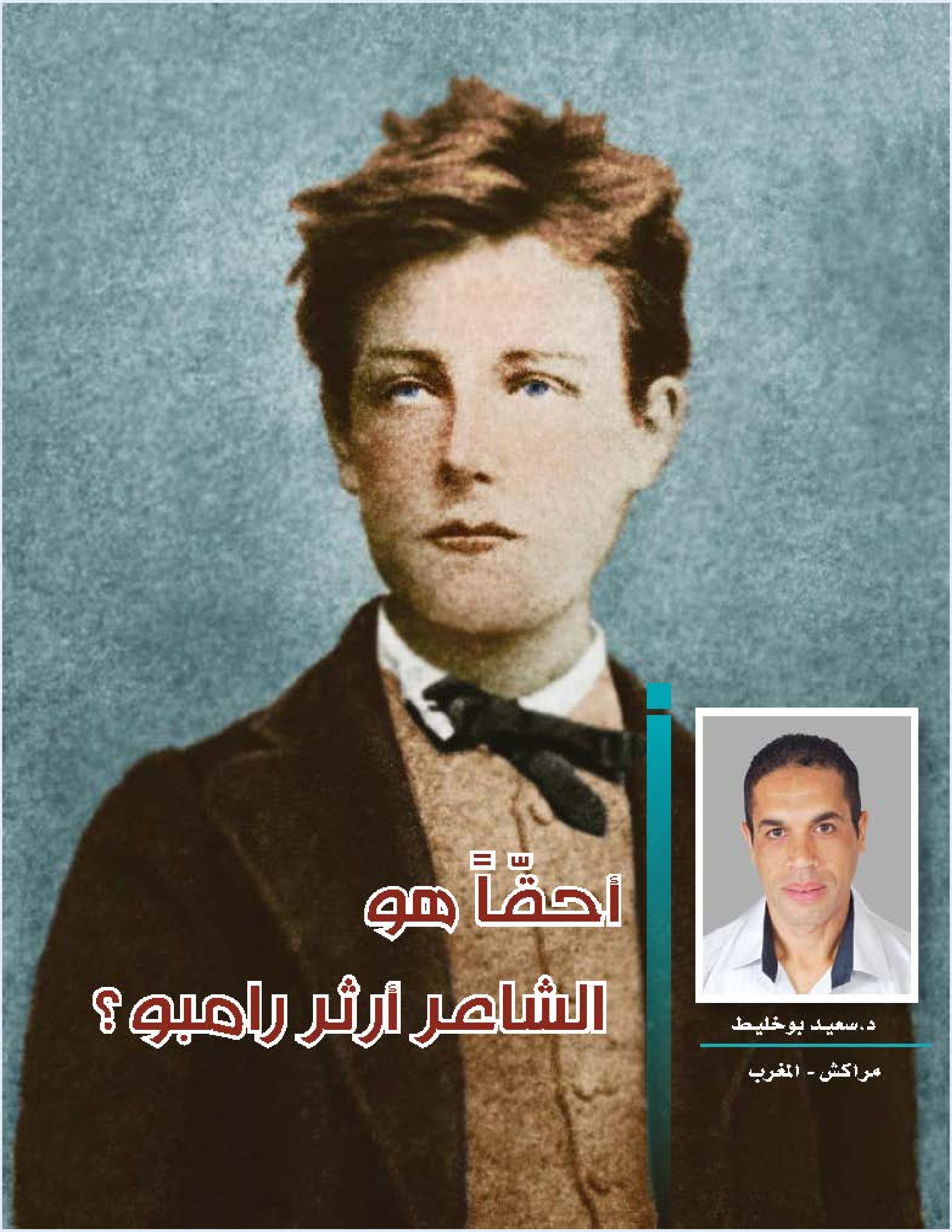
بيننا لوجد في قاعات العرض خير تطبيق لأمثولة الكهف، أو لوجدها نموذج أكثر واقعية يمكن الاستشهاد به في تفرقته بين العالم المعقول والمحسوس.

وبالنظر إلى التأثير الذي تمارسه السينما على وعي المتلقي أو المشاهد بحيث تحولت شاشة العرض السينمائي إلى فاعل مركزي حقيقي للوعي والثقافة المعاصرة، كما يصفها فريدريك جيمسون؛ فإن ما تقوم به السينما هي إحلال عالم افتراضي محل العالم الحقيقي، أو على أقل تقدير تتحول شاشة العرض إلى منظار ينظر به المتلقي، غير المسلح بالنقد، إلى العالم من حوله. فالسينما تعمل بالطريقة ذاتها التي يعمل بها الجهاز الإعلامي، أي عن طريق الترويج للأساطير والأوهام التي تقوم بعملها بطريقة تراكمية وتتحول بمرور الوقت إلى موجهات للسلوك الإنساني في العالم.

إن حالة الإنسان في هذا الجو الطقوسي المصاحب لعرض الأفلام يشبه إلى حد كبير إنسان كهف أفلاطون الذي يتعامل مع انعكاسات الظلال على أنها حقيقية. لهذا السبب رفض فيلسوف مدرسة فرانكفورت ثيودور أدورنو السينما، ورأى أنها تشكل خطرًا كبيرًا على المجتمع. فالسينما تمتلك القدرة الفائقة على تقليص دور المشاهد في إنتاج المعنى وتحويله ومن ثم إلى متلق سلبي لسيل الصور المتدفق على الشاشة. فالعمل السينمائي يقلص حجم المشاركة، فهو يملي على المشاهد ما يريد أن يقوله ويحصره في الإطار الضيق الذي تمثله شاشة العرض. يكون المتلقي همه الأول، في أثناء متابعته للعمل السينمائي متابعة ذلك السيل المتدفق للصور المتحركة دون إعطاءه الفرصة للتفكير والتدبر. وتستخدم السينما من أجل ممارسة تأثيرها المنوم أو المخدر كل الوسائل الحسية

التي تثير غرائز ورغبات المشاهد، فينصرف عن الدلالة والمعنى ويركز كل اهتمامه على الجانب الحسي الذي تفجره السينما بقوة "فليس من المطلوب أن يكون هنالك أي تركيز فعلي لامتصاص المنتج، حيث يكون الجمهور قد استوعب مسبقًا ما سيلي حين يسمعون النغمات الافتتاحية من أغنية بوب، أو حين يعرضون النجم أو نوع الفيلم السينمائي. وبذلك يكون بمقدور المرء أن يسمع أو يشاهد بطريقة ذاهلة إلى هذا الحد أو ذاك، بل إن قيامه بغير ذلك مستحيل لأنه ما من شيء هناك كي يتحداه ويدفعه إلى التفكير". وبالطبع فإن المؤثرات التي تقدمها السينما، سواء بصرية أو سمعية أو ما يتعلق منها بشخصية النجم، حاضرة ومستعدة، لأن تستحوذ على الجمهور وتحوله إلى "مشاهد ناكص" بتعبير أدورنو.

في العام 2005 قدم المخرج مايكل بي Michael Bay فيلمًا بعنوان الجزيرة The Island يبدو متطابقًا في تيمته مع أمثولة الكهف الأفلاطونية. يحكي الفيلم عن المستقبل القريب، حيث يعيش مجموعة من البشر في مجمع كبير، رجالاً ونساءً، كعائلة كبيرة متعاونة. وكل ما يعلمه أفراد هذه المجموعة أنهم الناجون من كارثة حلت بالأرض أدت إلى تلوثها وعدم صلاحيتها للحياة. ويشرف على هذا المجمع بشكل مباشر عالم يساعدهم في حل مشكلاتهم، ويعدهم بالخروج إلى "الجزيرة"، زاعمًا أن هذه "الجزيرة" هي البقعة الوحيدة على الأرض التي لم تتضرر من هذه الكارثة. وبشكل أسبوعي، تنظم قرعة أشبه باليانصيب، والفائز يذهب إلى "الجزيرة". وكذلك بعض النساء في هذا المجمع كن يحملن ويتم إرسالهن إلى "الجزيرة" حال ولادتهن. رجل من بين هذه المجموعة، يتميز عن البقية بالذكاء والفضول، يتساءل عن جدوى وجوده وعن حقيقة ما يجري في هذا المجمع وعن حقيقة "الجزيرة". وكان على اتصال مع أحد عمال الصيانة في المجمع، يذهب إليه عن طريق سراديب المجمع المظلمة للحديث. وفي اليوم الذي يسبق خروج الفتاة التي أحبها من المجمع إلى "الجزيرة" يتمكن صاحبنا من الخروج ليرى حقيقة ما يجري. يكتشف أن أحد أصحابهم الذي خرج في الأسبوع المنصرم إلى "الجزيرة" على طاولة العمليات ليتم استئصال كبده. ويكتشف امرأة حامل خرجت لتوها بعد أن جاءها المخاض، يتم قتلها بجرعة قاتلة وأخذ طفلها منها ليعطى لرجل وامرأة غريبين. فيهرب من المجمع مصطحبًا رفيقته لتبدأ رحلته في اكتشاف حقيقة المجمع والعالم الحقيقي خارج هذا المجمع. وفي نهاية الفيلم يعود الفتى مرة أخرى إلى المجمع ليحرر الجميع من هذا العالم الوهمي الخادع ويخرجهم إلى العالم الحقيقي.



أحقّاً هو الشاعر أرثر رامبو ؟

د.سعيد بوخليط

مراكش - المغرب

شهر أبريل ،سنة 2010، بمناسبة أيام الصالون الدولي للكتاب، تم تقديم رسميًا لأول مرة، صورة فوتوغرافية اكتشفت حديثًا، تظهر ملامح الشاعر أرثر

شهر أبريل ،سنة 2010، بمناسبة أيام الصالون الدولي للكتاب، تم تقديم رسميًا لأول مرة، صورة فوتوغرافية اكتشفت حديثًا، تظهر ملامح الشاعر أرثر رامبو، في سن متقدم .بلغ، ثمنها ما يقارب 150 ألف أورو.

شكلت الواقعة، حدثًا إعلاميًا مذهلاً، ساد الصفحات الأولى لجرائد فرنسية وألمانية وأمريكية، بل،كما يؤكد الطبيب جان جاك لوفرير Lefrère، المتخصص في قصيدة الشاعر وصاحب سيرة ذاتية عنه، فارتدادات الخبر، الشبيه بزلزال، شملت حتى الموقع الإليكتروني لمحبي جماعة البيتلز، وكذا جمهور ومشجعي الفريق الرياضي باريس سان جرمان.

حتى تلك اللحظة، لم نملك بخصوص الشاعر أو طفل شكسبير مثلما لقبه فيكتور هيغو، غير ثمانية بورتريهات، المشهورة والمعروفة لدى الجميع، صورة إتيان كارجا، الخالدة المأخوذة لرامبو سنوات مراهقته، ثم، ثانية تظهره سجينًا نحيفًا يمارس الأشغال الشاقة، وأخيرًا،أخرى ضبابية، مبهمة جدًّا، قبيل وفاته سنة 1891.

على العموم، هي شواهد لا تتجاوز أصابع اليدين، سريعة الوميض، أكثرها عمومية، كما قلت، تلك المؤرخة لرامبو يافع، لم يتجاوز السابعة عشر. في المقابل، تفتقد أرشيفاته لأي دليل مرئي، قد يحيلنا على مرحلة عمرية غير الأولى.

هذا، ما ستحققه ربما الصورة الجديدة، إن تأكد بالمطلق صحتها، الملتقطة لرامبو أواخر القرن التاسع عشرة رجل مختلف، تتبدى ملامحه ناضجة، بوجه ضبابي شيئًا ما، يجلس على طاولة بجانب ستة أشخاص آخرين .للتذكير، فقد قضى سنواته الإحدى عشرة الأخيرة، منتقلاً بين عدن والقرن الإفريقي، إلى أن ألزمه داء السرطان، كي يعود للعلاج في مرسيليا، حيث مات سنة 1891، عن عمر السابعة والثلاثين.

إذن، رامبو المكتسي لحلة جديدة، سيحدث ضجة داخل الأوساط الثقافية، الفرنسية بالخصوص، ثم بشكل مفعم لدى المحتضنين لتراثه، بعد طرحهم للتساؤل التالي: هل يتعلق الأمر حقًّا بـ "أرثر رامبو"، الشاعر العبقري، الذي كان تاجرًا ومغامرًا وبائع أسلحة؟ فأثارت ردودًا مختلفة، توزعت حدتها لدى المعجبين، بناء على القبول أو الرفض. يقول، لوفرير:«بالنسبة، للذين يقدرون عمل رامبو، وكذا مغامراته الإنسانية، فاكتشاف هذا الوجه على ضوء شروط مباغتة للنظام الإعلامي، يشكل في العمق حدثًا عميقًا ونوعًا من الصدمة الصامتة، شعور يشبه اكتشاف المعطى الجسدي لشخص نعرف عنه الشيء الكثير، دون أن نلتقيه أبدًا، وما قد يعكسه ذلك من دهشة وخيبة أحيانًا، لكن مع التأثر الشديد في كل الأحوال» (جريدة لوموند 9 مايو 2010).

من أصابهم الذعر، يرفضون الاكتشاف، لأنها حطم الأسطورة وتلاشت معها الهالة الرمزية المحيطة بصنمية رامبو، الذي ينبغي أن يبقى إلى الأبد قابعًا بين ثناياها، ثابتًا، راسخًا وموقرًا بشكل دائم: «فمن سيفتتن،عن كثب، بمسيح قص شعره وحلق ذقنه؟» يضيف لوفرير.

تعود حيثيات الحكاية، إلى سنة 2008،عندما عثر بالصدفة، المكتبيان "جاك ديس" و"ألبان كوسي"، الشغوفان بالمتاجرة في المتاع المستعمل، على صورة لرامبو بلغ عقده الثالث، داخل علبة كرتون تحوي كتبًا قديمة وصورًا مصفرة، بحيث تركزت عين جاك ديس، على صورة لعدن خلال القرن التاسع عشر، تظهر عددًا معينًا من الأفراد، يحيطون بطاولة:«لقد وقعنا صدفة على هذا الكليشه، لكننا لم نتصور قط مستوى الأثر الذي ستخلقه»، يجزم صاحبا الاكتشاف، المقتنعين جدًّا بأن الشاب الجالس إلى جانب هؤلاء، هو الشاعر رامبو بلحمه وعظمه. أساس يقينهما، دراسة تحقيقيه دقيقة، دامت لسنتين، بناء على مساعدة وخبرة، جان جاك لوفرير، المشار إليه أعلاه، الطبيب لكنه الاختصاصي أيضًا في متن الشاعر، الذي صاح بكل جوارحه، عندما شاهد الصورة لأول مرة: "وثيقة مدهشة!".

ذلك، أنه بعد مدة قليلة بعد بيع الصورة الفوتوغرافية، سيصدر جاك بيانفونو jacques Bienvenue، المنكب على حل الألغاز الأدبية، تفنيدًا، جاء وفق الصيغة التالية :«لقد أزعجناكم، فالشاب الذي تظهره صورة عدن، ليس رامبو»، بعد أن استطاع هذا الباحث، تمييز هوية شخصيتين، تواجدتا بمحاذاة الشاعر، ثم عاد إلى مجموعة من رسائل الأخير، وتاريخ إقامته في عدن، منتهيًا إلى خلاصة مفادها، أنها صورة تعود إلى شهر نوفمبر1897، أي قبل سنة من حلول رامبو بعدن، من ثم، لا علاقة له بموضوع الصورة....

رأي، سيلتقي ضمنيًا، مع تعليقات رواد الإنترنيت، وهم يصرخون: «كان من اللازم عليكم إحراقها! إنها زائفة ولا تظهر رامبو الحقيقي !لا أحب هذه الصورة! صورة تمثل عقبة أمام قراءة عمل رامبو!».

تلك الصورة، التي خلقت جدالاً واسعًا حول أصالتها من زيفها، أعادت بكيفية غير مباشرة الاحتفاء بهيئة شاعر اختفى منذ ما يزيد عن مئة وثلاثين سنة، بحيث عكست مستوى الصدى الذي خلقه بورتريه محتمل لأيقونة شعرية عالمية اسمها رامبو، لكنها في الوقت نفسه، ستفتح النقاش بشكل مستفيض، انطلاقًا من الديكور والأفراد الآخرين الذين ضمتهم الصورة إلى جوار صاحب المجموعة الشعرية المعنونة "شراقات"، حول دقائق تلك اللحظة التاريخية ومدة إقامته في البحر الأحمر وربما أشياء أخرى.

> ”هي شواهد لا تتجاوز أصابع اليدين، سريعة الوميض، أكثرها عمومية، كما قلت، تلك المؤرخة لرامبو يافع، لم يتجاوز السابعة عشر. في المقابل، تفتقد أرشيفاته لأي دليل مرئي، قد يحيلنا على مرحلة عمرية غير الأولى“

> ”من أصابهم الذعر، يرفضون الاكتشاف، لأنها حطم الأسطورة وتلاشت معها الهالة الرمزية المحيطة بصنمية رامبو، الذي ينبغي أن يبقى إلى الأبد قابعًا بين ثناياها، ثابتًا، راسخًا وموقرًا بشكل دائم: «فمن سيفتتن،عن كثب، بمسيح قص شعره وحلق ذقنه؟» يضيف لوفرير“



المعالجة الآلية للغة العربية معناها ومبناها

أ. د. سلوى السيد حمادة

جامعة طيبة – المدينة المنورة

إن اللغة العربية لغة القرآن الكريم الذي تمثلت معجزته في البلاغة اللغوية، وكفاها وكفانا فخرًا أن رب الكون اختارها لتستوعب دستوره إلى البشر ليعلمهم ما لا يعلمون. ولقد انكب عليها الغربيون دراسة وفهمًا وأشاد بها المستشرقون، كما أن قدرة اللغة العربية على استيعاب العلوم لتوفر جميع شروط اللغة العلمية بها وتعدد مفرداتها ومرونتها في صوغ المصطلحات العلمية عكس ما يشاع عنها من أعدائها دفعنا دفعًا للحفاظ عليها؛ حفاظاً على وجودنا وكياننا. لقد حافظت اللغة العربية على دورها عبر التاريخ وفرضت نفسها كلغة عالمية تأثرت بها أغلب الدول الأجنبية واقتبست من ألفاظها، وكل ذلك مرجعه لدور القدامى في المحافظة عليها بتهيئتها لمواجهة أي صراع أو هجمات أجنبية معادية. أما بالنسبة للعصر الحديث فاللغة العربية تلاقي غربة في وطنها وتعاني من محنة في عقر دارها، وذلك أنها تتقلص تقلصًا ملحوظًا في التعليم والإعلام والبيئة الحياتية العامة بشكل لا يمثل خطرًا عليها وحدها، ولكن على الكيان العربي كله، إذ إن العرب لن يمكنهم أن يصنعوا فكرًا وإبداعًا وثقافة وحضارة بعيدًا عن لغتهم الأم.

يقول أستاذنا الدكتور أحمد مختار: محنة العربية ليست فقط في طرق تدريسها وزحف اللهجات المحلية عليها وتأخر التقائها بالتقنيات الحديثة والهجمات الشرسة عليها من أعدائها، التي تدعي أنها لغة أدب وليست صالحة لاحتواء العلوم وغير ذلك، بل في استسلام أبنائها وانهزامهم أمام الزحف الموجه عليهم. إن عجز اللغة العربية وتدهورها لهو مؤشر على مدى تدهور الحضارة العربية والعلوم.

إن نهضة العربية لن تتأتى إلا بنهضة حضارية علمية قوية تعيدها لسابق عهدها كما أعادت نهضة إسرائيل العلمية الحديثة اللغة العبرية للمحافل العلمية وهي لغة ميتة.

أولاً: نبذة عن اللغة العربية

1. الاتصال اللغوي: هو الوسيلة التي يتبادل ويتناقل بها الناس المعلومات والخبرات على مستوى الشعوب والأجيال، ومن أبرز أدواته اللغة؛ مكتوبةً أو منطوقةً. ولا شك أن هناك جوانب مشتركة بين اللغات فكل لغات العالم – بلا استثناء – مجموعة من الأصوات تنتظم في أسلوب معين يستطيع المتحدث والسامع أن يفرقا بينهما دون جهد أو عناء، واللغات جميعًا مجموعة من الكلمات تعبر عن الأشياء والأفعال والمفاهيم والأفكار، ولكل لغة أشكال نحوية وتغييرات في الكلمة تغير من أصل معناها[1].

2. نبذة عن اللغة العربية: اللغة العربية لغتنا الأم شأنها شأن أي لغة أم، فاللغة الأم وعاء للفكر ومفتاح الابتكار وأداة الإبداع. ولعل مما حَمَّلَ اللغة العربية دورًا إضافيًا عن غيرها من اللغات الأم أنها الرباط الذي يربط أبناء الأمة العربية في قناة اتصال واحدة تمتد حتى تشمل الدول الإسلامية في بقاع شتى من العالم؛ لأنها لغة الإسلام، بل إن نفوذها قديمًا وحديثًا لم ينحصر في هذه الدول فقط بل امتد نفوذها من المحيط إلى الخليج، فقد أصبحت إحدى اللغات العالمية. وقد استفادت أوربا عبر التاريخ من المصطلحات العربية والعلمية في مجالات الفلسفة والهندسة والرياضيات والفلك والعلوم الطبيعية، كما تركت آثارًا على اللغتين الأسبانية والتركية، وكانت تدرس في الجامعات الأوربية [2]. وهناك بحث عن تأثير اللغة العربية في غيرها من اللغات الحية الأخرى يوضح كيف غزت اللغة العربية أنحاءً شتى من العالم ودخلت أممًا مختلفة وأثرت في لغاتها[3].

ومن مميزات اللغة العربية كلغة عملية أنها لغة اشتقاقية وهذا أمر يميزها عن غيرها من اللغات مثل اللغة الهندية والجرمانية، ومع أنه توجد لغات اشتقاق في المجموعة الأوربية مثل الإنجليزية والفرنسية إلا أنه لو عرفنا أن عدد كلمات الفرنسية خمسة وعشرون ألف كلمة وكلمات الإنجليزية مئة ألف كلمة أما اللغة العربية فعدد مَوادِّها أربع مئة ألف مادة كل مادة تتفرع إلى اشتقاقات متعددة وذلك يضمن للعربية الوفاء بحاجات العلوم والمعارف المختلفة من أدب أو فنون أو غيرها. ولو أخذنا معجم لسان العرب مثلاً لوجدناه يحتوي على ثمانين ألف مادة ويؤدي تعريف نصف هذه المواد وشرحها إلى الحصول على نصف مليون كلمة مما يدل على أن العربية لغة غنية لا تنافسها أي لغة أخرى وعلى الرغم مما قيل من أن المستعمل من هذه المواد عشرة آلاف مادة فقط. هذا بالإضافة إلى أن هناك علاقة عضوية متناسقة بين كلمات المجال الدلالي الواحد بمعنى أن مادة الأخوة مثلاً في عائلتها : أخ وأخت وابن أخ وابن أخت وذلك يجعل بين هذه الكلمات حروفًا أصلية مشتركة مما يسهل استيعابها ويفتح بابًا من العلاقات المباشرة التي تساعدنا على التعبير عن أي علاقة داخل هذا الإطار "الأخوة". أما

بالنسبة للإنجليزية مثلاً، وهي أكثر لغات العالم تداولاً، فلا يوجد مثل هذه القواعد مما يصعب استيعابها، انظر مثلاً الأخ brother والأخت sister وابن الأخ cousin وبنت الأخت niece وساق كاتب النص مثالاً آخر من مادة "كتب".

3. لماذا نحافظ على اللغة العربية؟

أ- اللغة العربية ودورها كلغة أم:

1) التواصل بين المرسل والمستقبل (المتكلم والسامع، المحاضر والطالب،...) وسهولة تبادل المعلومات

2) تَضَاعُف قدرة الإنسان على الاستيعاب والفكر والإبداع عند استخدام اللغة الأم.

3) ضياع جهد ووقت وطاقة في استيعاب المعنى الأجنبي قبل استيعاب المعنى والمفهوم المقصود. هذا الوقت والجهد والطاقة يمكن استثماره في قراءة مراجع أو أي استثمار مفيد.

ب- اللغة العربية وقدرتها على استيعاب العلوم ومواجهة العولمة.

4. من سمات العربية الحديثة Aspects of modern Arabic

يمكن القول بأن في اللغة العربية من الخصائص والميزات ما يجعلها من أصلح اللغات للعلم والمصطلحات العلمية. وأصالة اللغة العربية حفظت ألفاظها وتعابيرها من التشويه والطمس والضياع، ونحوها وصرفها من التذبذب والتغيير على مر الزمن. كل ذلك مع استمرار نماء ألفاظها ومصطلحاتها واعتنائها بالمفاهيم والمعاني العلمية والحضارية. ولا شكّ في أن أصالة العربية فاللغة العربية أصيلة من حيث إنّ أصولها تجذّرت ونبتت كلها في أرض الجزيرة العربية وبعض تخومها، ولم تكن خليطًا من لغات لأقوام مختلفة كما هي الحال في بعض اللغات الأوروبية. فكان ذلك مما جعل لها قواعد ثابتة تقريبًا في نطق أصوات حروفها وكتابة ألفاظها، عدا شواذّ معروفة لعدد محدود جدًا كما يقول د. جميل الملائكة.

وأسرد بعضًا من خصائص اللغة العربية وسماتها موضحة روعتها والميزات التي تجعلها من أصلح اللغات للعلم والمصطلحات العلمية.

1. سمات اللغة العربية الوصفية Descriptive:

1.1. الخطوط العربية Arabic Calligraphy

تختلف عن غيرها من الخطوط في اللغات الأخرى ولها العديد من الأشكال والصور مما يصعب التعرف على الحروف حاسوبيًّا. وتتعدد صيغ كتابة الحرف العربي Letter polymorphism واختلاف تلك الصيغ بحسب موقع الحرف في الكلمة (أول الكلمة، وسطها، آخرها) مثل حرف العين عندما يأتي في أول الكلمة يكون على شكل (عـ) مثل "عسكري"، ويكون على شكل (ـعـ) مثل "سعادة" عندما يأتي في وسط الكلمة وعلى شكل (ع) في أخر الكلمة مثل "سباع".

1.2. اتجاه الكتابة:

في اللغة العربية من اليمين للشمال.

1.3. ترتيب الجملة:

تتميز العربية ببعض الحرية في ترتيب الكلمات في الجملة عكس الإنجليزية مثلاً.

1.4. صور الجملة العربية

هناك صورة اسمية Nominal pattern للجملة العربية خالية من الفعل، بالإضافة للصورة الفعلية Verbal pattern والصورة الاستفهامية Interrogative pattern.

1.5. الصور الصرفية:

اللغة العربية لغة صرفية متعددة الصور Morphological Polymorphism Language.

1.6. التشكيل وعلامات الترقيم

تمثل علامات التشكيل Diacritics جزءًا من الكلمات ولذلك فإن إسقاطها يسبب اللبس، وعلى الرغم من ذلك فإن علامات الترقيم Punctuation، والنقاط التي توضع على الحروف (تقارب من صيغها، وتعددها). والنقط جزء من الحرف العربي وعلى الرغم من أن بعض النقط يكون استخدامها اختياريًّا والبعض الآخر له وظائف مزدوجة كالنقطة في آخر الجملة التي يمكن أن تشير لنهاية الجملة أو لمزيد من الكلام (إلخ...).

1.7. التقدير

تتميز العربية بأنها تقديرية حيث تسقط بعض مكونات الجملة التي تفهم تقديريًّا من المعنى.

1.8. الإلصاق

تتميز اللغة العربية بالإلصاقات affixes التي تتعدى الحروف الإلصاقية لحروف العطف Conjunction والجر Preposition مما يعقد عملية التحليل الآلي.

1.9. مرونة العربية

■ إمكانية حذف الفقرة الحرفية مثل: ذهب أيمن إلى المدرسة – ذهب أيمن.

■ إمكانية استخدام حرف الجر نفسه مع الفعل بمعانٍ مختلفة:

مثال: أكل محمد بالملعقة – أكل محمد بسرعة – أكل محمد بالنادي.

■ التطابق بين الفعل والفاعل يعتمد على ترتيب الجملة Sentence order:

مثال: لعب الأولاد --- الأولاد لعبوا.

■ وجود مشتقات تقوم بعمل الفعل. مثال: هو كاتب الدرس.

1.10. مقارنة بين العربية والإنجليزية

ويسوق د. سعد بعض السمات الأخرى مقارنة باللغة الإنجليزية مثل:

(أ) عندما يكون الفاعل ضميرًا Pronoun فإنه يتصل بالفعل، ويكون في هذه الحالة لاحقة Suffix، وليس كلمة منفصلة كما هو الحال في اللغة الإنجليزية.

(ب) هناك كلمات استدراكية في اللغة العربية مثل "لكن" و"لأن" والتي تتطلب وجود الفاعل قبل الفعل، ومن ثم فإن ترتيب الجمل التي تبدأ بهذه الكلمات يختلف عن القاعدة التي أشير إليها آنفًا. كما أن الأفعال العربية تتفق مع الفاعل Verbs agreement with Subject من حيث العدد والجنس بعكس اللغة الإنجليزية إذ إن الفعل يبقى مجرداً Abstract verb.

(ت) يدل الضمير Pronoun في اللغة العربية على الفاعل، الذي سبق ذكره في بداية الجملة في نحو "جاء الولد الذي رأيته" فالهاء تعود على" الولد". أما في اللغة الإنجليزية فلا يوجد مثل هذه الخاصية.

(ث) تتوافق الصفات مع الأسماء Adjectives agreement with nouns في العربية من حيث الجنس والعدد، أما في الإنجليزية فالصفات مجردة Abstract adjectives.

(ج) إن معظم المعاجم الأجنبية المصنفة بالحاسوب مصنفة حسب الصيغة المبنية (أي صيغة الفعل، أو الاسم المجرد Abstract noun) وليس بالجذر Rootكما في المعاجم العربية. وتصنَّف السوابق Prefixes واللواحق Suffixes كمدخلات أساسية Main entries في المعاجم الحديثة فيما لا تصنف كذلك في المعاجم العربية. ولأن اللغة العربية تحتوي على صيغ صرفية داخلية Internal morphological forms (تحدث داخل الكلمة نفسها) وليست سوابق أو لواحق؛ فإنه يتحتم التعامل مع الجذر وليس مع كل صيغة على حدة. وهذه الخصائص التي تختص بها العربية.

سمات أخرى:

- السمات الصرفية: Morphological aspects
- لها أوزان صرفية Morphological metrics واشتقاقات Derivations مبنية على الجذر.
- ذات عمليات صرفية معقدة تعتمد على العدد "مثنى Dual ومؤنث Feminine وجمع Plural" والضمائر المتصلة والمنفصلة.
- تتغير صورة الفعل العربي عند اتصاله بالضمير "كتبت/كتبنا/كتبوا" فيما تكون الضمائر باللغة الإنجليزية منفصلة "I، He، They" وتكتب مع صورة ثابتة من الفعل write فتصبح (I write، She writes).
- السمات النحوية:

■ تستغني عن أفعال الكينونة Entity verbs في علاقات المبتدأ Inchoative والخبر Predicate. فيمكننا مثلاً في العربية أن نقول: هم أذكياء أما الإنجليزية فنقول: "They are clever".

■ تعدد صور الجمل، وتعدد أشكال الترتيب.

مثال: أكل محمد الطعام. محمد أكل الطعام.

■ عمليات التقديم

الفعل في اللغة العربية يسبق الفاعل Verb proceeds

ومن ثم فإن ترتيب الجملة الفعلية العربية هو subject فعل Verb، فاعل Subject، مفعول به(Object (VSO ولكن قد يحدث:

1 - تقديم الخبر على المبتدأ :- في المدرسة تلاميذ.

2 - تقديم المفعول على الفاعل :- أكل الطعام محمد

1.11. سمات العربية كلغة حية

يحدد منها الجيوشي ما يلي [4] :

(أ) لغة القرآن الكريم Quran.

(ب) الوضوح والسهولة والمرونة والتطور.

(ت) درجة التنظيم.

(ث) الاقتصار والإيجاز Concise لقد عمدت العربية إلى اصطناع بعض الوسائل التي تمكنها من تحقيق هذه الخاصية:

- تعدد المعنى المعجمي مثل ضرب: ضرب له موعدًا، ضرب الوالد ابنه، ضرب له قبة، ضرب الله مثلاً، ضرب في الأرض وغيرها.
- ظاهرة تعدد المعنى الواحد (تعدد المعنى النحوي) Syntactical multi-meaning

كأن تصلح "استفعل" للطلب كاستخرج ، والصيرورة كاستحجر، والمطاوعة كاستقام، والاتخاذ كاستشعر.

(ج) ظاهرة النقل Quotation :- النقل في النحو - النقل في المعجم

- ظاهرة الميل للتركيز:- نحو "في الدار رجل"، "أين زيد".
- إمكانية الاستغناء بالأصناف عن المفردات.
- الاقتصاد في الجهد كالإدغام.
- توفر وسائل النمو العقلي، وهي:
  - الاشتقاق.
  - الإلصاق.

ويسوق د/كارم السيد غنيم [5] سمات متعددة للعربية توافق سمات اللغة العلمية سنحاول سردها دون أي تفصيلات إلا ما نجده ضروريًا.

أ- الوضوح.

ب- سلامة البنيان اللغوي والإيجاز.

ت- تقبل المصطلحات.

- القصد إلى حقيقة الأمور.
- المنطق.
- شمولية صفة العلم.
- وحدة المفهوم التركيبي للجملة العلمية.

2. صور اللغات

(أ) اللغات المنطوقة:

تتسم اللغة المنطوقة بمصاحبة عوامل عدة تضفي عليها أجزاء أخرى من المعنى بالإضافة للمعنى الأصلي للوحدة اللغوية. فالعبارة نفسها يمكن أن تكون لها مقاصد ومعان مختلفة تبعًا للمناسبة التي قيلت فيها أو حال القائل بل وحال السامع أيضًا بل إن هناك مؤثرات مختلفة على اللغات المنطوقة كالبيئة المحيطة التي قد تسبب خللاً في السمع مما يؤدي لاختلاف المعنى المراد أو عدم وضوحه. كذلك تؤثر الحالة النفسية لكل من المرسل والمستقبل ... وغير ذلك.

(ب) اللغات المكتوبة:

اللغات المكتوبة وسيلة التواصل Communication الحضاري والتوارث الثقافي بين الأمم والأجيال، وتفتقر اللغات المكتوبة إلى الكثير من الخصائص التي تتميز بها اللغات المنطوقة وتُسهل فهمها. والرسم شكل (1) يوضح بعض السمات المشتركة والمختلفة في كلتا اللغتين.

وعليه فالنجاح في المعالجة الآلية يتطلب النجاح في فهم اللغة. وتتضمن مشكلات اللغات المنطوقة أكثر مشكلات اللغات المكتوبة. أما مشكلات المعالجة الآلية فتضمن جميع المشاكل؛ لأنها تتعامل مع المستويين معًا.

5. المشكلات التي تعانيها اللغة لتحقيق المرجو منها:

1) انغلاق اللغويين العرب على أنفسهم:

ما يزال علم اللغة الآن مقصورًا على دارسيه، وأصبح كثير من المتعلمين والمثقفين لا يعرفون شيئًا عن علوم اللغة وقواعدها وأصولها، وبدت كتابات اللغويين وقفًا عليهم قراءة وفهمًا. أما أكثر اللغويين فيوجهون اهتمامهم بدراسة أساليب بعض الشعراء والكُتّاب القدامى ويركزون على تأثيرهم وتأثرهم باللغة قديمًا. ومع عدم الاعتراض على هذا لأننا لسنا من أهل هذا المجال ونترك التقييم للمتخصصين، إلا أن الأولى بهؤلاء دراسة التراث اللغوي وفض خزائنه – وهذا ما يفعله اللغويون في الدول المتقدمة؛ يبحثون في التراث العربي- بما يتناسب مع متطلبات العصر الحديث والاطلاع على الدراسات اللغوية الحديثة أيضًا.

إن إنتاج اللغويين العرب ما يزال ضعيفًا لا يتناسب مع منتجات اللغويات في البلدان ذات الثقافة والفكر ويرجع ذلك إلى ما يلي:

2) عدم إلمام أغلبهم بتكنولوجيا اللغة وهندستها والنظريات الحديثة في هذا المجال، حتى إن بعضهم قد حاول تنظير اللغة العربية نفسها، كما يمكن أن نرى في كثير من المواقع الأجنبية على الشبكات.

3) عدم إلمام أغلبهم بما يتناقل عبر شبكات الاتصالات من منتجات التطور السريع سواء أكانت مصطلحات لفظية أم مصطلحات علمية أم مترجمات أم معربات تخدم اللغة وتدعمها.

4) قيود الجمود التي تحارب كل جديد وتشجبه بدلاً من البحث في صحته، وتأييده، أو محاولة تصحيحه؛ مما يثبط عزم شباب اللغويين عن البحث عن الجديد والاكتفاء بالحدود القديمة؛ طمعًا في الحصول على الدرجات العلمية وهربًا من خوض حروب غير متكافئة، غير أن هذا الاتجاه قد بدأ في الظهور ولكنه يحبو ببطء وحذر شديدين.

5) تحول الأعمال اللغوية لسلعة إنتاجية من خلال هيئات خاصة، وتحت الظروف الحياتية الحالية أصبح هدف الأبحاث اللغوية ماديًا في المقام الأول، مع ملاحظة عدم نشر هذه الهيئات لتلك الأبحاث التي قطعت فيها شوطاً طويلاً؛ حرصًا على المكاسب المادية. أما بالنسبة للدول الأخرى فتلك الهيئات تنشر أبحاثها؛ لأنها لا تعاني من هذا الضغط المادي، والحقوق محفوظة لذويها على أي حال.

6) ندرة الكفاءات: كما تعاني اللغة العربية من ندرة الكفاءات القادرة على تحرير اللغة بمنظور علمي بمعناه العالمي المعاصر، ووجوب علاج هذا النقص لا يحتمل تأخيرًا أو إهمالاً؛ فتدريب الكوادر البشرية على هذا العمل الهندسي الدقيق يحتاج وقتًا وخبرة، وأي تأخير يقودنا إلى مزيد من التخلف الحضاري.

7) الازدواجية اللغوية : تعاني اللغة أيضاً من مشكلة الازدواج اللغوي Lingual Duplicity بين الفصحى standard Arabic والعامية Colloquial التي تنشأ من تعلم الأطفال في المدارس، حيث يتعلمون بالفصحى في المدرسة، ويتحدثون العامية في المنزل، والسوق، والشارع، وليست مثل الازدواجية التي تنشأ بين الفصحى وغيرها من اللغات الأجنبية مثلاً، وبرغم ذلك فهي تمثل صعوبة.

8) النظرة الدونية للغة العربية:

أ- إن العوام في الأمة العربية وأغلب المتعلمين حتى مستوى الثانوية العامة لا يتقنون اللغة العربية – فصحى التراث أو حتى المعاصرة – فهماً أو كلامًا أو كتابةً. وفي الوقت ذاته فإن مستوى اللغة بين دارسي الجامعات والكليات العلمية ضعيف جدًا مع صعوبة في التعبير عن أنفسهم باللغة العربية. أما مستوى المتخصصين من كليات التربية والآداب ودار العلوم فمرتفع مقارنة بغيرهم، ولو أن كثيرًا منهم لا يجيدون استخدام اللغة كما يجب ولهم عثراتهم وقصورهم المخجل في بعض الأحيان بصرف النظر عن الكادر الجامعي والتخصُّص على مستوى عال.

ب- بالنسبة للمذيعين ومقدمي البرامج واستخدامهم للغة العربية بطريقة مشوشة تفتقد القواعد والألفاظ الصحيحة. بالإضافة إلى ظاهرة التفرنج (في الملبس والنطق والثقافة) خاصة على القنوات الحديثة والفضائية. مع أننا لو لاحظنا غيرنا من القنوات الأخرى لوجدنا اعتزاز كل دولة بلغتها وحضارتها وحرصها على أن تُظهِرَ قنواتها هويّتها الثقافية والحضارية.

ت- تعلم اللغة الأجنبية في سن صغيرة قد يؤدي إلى انتماء الطفل لهذه اللغة وانجذابه إليها وكأنها لغته الأم، فالأسرة تخطئ بتشجيع الطفل عند نطق الكلمات الأجنبية وتبدي سرورها وكأنه اجتاز الحاجز الحضاري والثقافي بنطقها. وبالطبع الشيء نفسه لا يحدث بالقدر نفسه عند النطق باللغة الأم مما يولد لدى الطفل أهمية

لهذه اللغة عن لغته الحقيقية، ويضيع منه انتماؤه وولاؤه غير مدرك لنفسه هوية. ثم يأتي دور مدارس اللغات التي تعد في حقيقة الأمر بلاء لا يستهان به، ففي هذه المدارس يتوفر للدرس اللغوي باللغة الأجنبية ما لا يتوفر للعربية انظر[6].

ث- من أهم ما يهدد اللغة اجتماعيًا ارتباط فرص العمل الجيدة بإجادة تعلُّم إحدى اللغات الأجنبية مما يزعزع ثقة الفرد في لغته.

9) عدم الوعي بأهمية البحث العلمي: يجب علينا أن ندرك أنه لكي تكون هناك نهضة لغوية لابد من وجود نهضة علمية والعكس؛ ولذلك فالوعي بأهمية البحث العلمي أحد الطرق للحفاظ على اللغة.

10) عدم الاهتمام بالترجمة: لا يخفى على أحد دور الترجمة في نقل العلوم والتكنولوجيا للوطن العربي. وإن الغالبية العظمى من المتعلمين العرب ليسوا على تمكن جيد من اللغات الأجنبية بطريقه تتيح لهم الاطلاع الفوري على الإنجازات العلمية والتكنولوجية في العالم الخارجي. ولذا يتوجب علينا نقل هذه العلوم والتكنولوجيا باللغة العربية وبطريقة سريعة حتى يتسنى لهم ذلك.

11) فن التعريب :Arabaization يجب عند نقل المادة عن طريق الترجمة أن نضيف اللمسة العربية عليها وأن نراعي الابتعاد عن الاتجاهات الأجنبية التي لا تناسبنا.

ثانيًا التعريف بمشكلة المعالجة الآلية للغة العربية وأهميتها

يجب علينا الآن إنقاذ اللغة العربية وإخراجها من عزلتها أسوة باللغات الأخرى التي لها تراث أدبي وحضاري مثل الإنجليزية والفرنسية، وعلى الرغم من ذلك لم تحاول فرض هذه العزلة على نفسها. ولقد انتشرت التطبيقات اللغوية ودخلت في جميع المجالات، ولن تمر حقبة بسيطة إلا وستصبح ضرورة من ضروريات دعم اللغة، ومن ثم علينا الخوض في هذا المجال حتى نصل بلغتنا العربية للمكانة التي تستحقها عالميًا. وكفانا دليلاً على حاجة اللغة للتقنيات الجديدة والاستفادة منها دخول الدول المتقدمة سباق تطور هندسة اللغة Language Engineering منذ أكثر من أربعين عامًا واشتعال التسابق بينها في محاولات التطوير خاصة في مجال الترجمة الآلية لكشف علوم الدول الأخرى ونقلها إليها.

6. المعالجة الآلية للغة Automatic Language Processing

مما لا شك فيه أن تهيئة لغتنا العربية للمعالجة الآلية لجديرة بأن تمنحها ارتقاء وكفاية ومنطقية على المستويين النظري والتطبيقي إلى جانب دعمها بعوامل القوة والصمود لتقلبات الزمن أسوة بما تم إنجازه في كثير من لغات الأمم الأخرى كالإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، واليابانية، والعبرية، والفنلندية والروسية، والسويدية. ولا يخفى على أحد منا ما للسانيات الحاسوبية Computational Linguistics من دور فاعل مؤثر في الخروج بنا من أزمتنا الثقافية الطاحنة التي أفقدت الكثير منا ثباتهم وتماسكهم، فعلى مستوى التنظير لا يخفى دور استخدام التكنولوجيا الآلية المتقدمة في التعامل مع النصوص في النهوض بأبحاثنا اللغوية بشتى فروعها، وإخراجها من سذاجتها وسطحيتها . أما على المستوى التطبيقي Applied Approach فدور اللسانيات الحاسوبية فاعل وشامل، فعلى المستوى التربوي لا يخفى دور الحاسوب إذا ما أحسن استغلاله في تعليم اللغة العربية لأبنائها: صغارًا وكبارًا، ولغير أبنائها أيضًا Computer-based Training .

7. دور الحاسب ودعمه للغة

للعقل البشري قدرات متعددة ولكنها في الوقت نفسه محدودة الإمكانيات Abilities بعكس إمكانيات الحاسب غير المحدودة ومنها:

أ- ذاكرة لاستيعاب الحقائق والأحداث events، فقدرات العقل البشرى مهما بلغت مهارات Skills أصحابها محدودة. أما الحاسب فحد استيعابه يمكن أن يصل لأكبر مدى ممكن مع التقدم العلمي.

ب- القدرة على اكتشاف الأخطاء وتصحيحها، أما الحاسب فيمكن أن تنفذ به هذه العمليات بصور أكثر تعقيدًا وعلى نطاق غير محدود.

ت- قدرة على استعادة البيانات Data retrieval ولكنها محدودة بعملية أو اثنتين في الوقت نفسه في العقل البشرى. أما قدرات الحاسب على استعادة البيانات والمعلومات فهي غير محدودة وتستخدم أعقد العمليات وشروط الاستعادة الممكنة.

ث- قدرة على الاستنتاج والاستنباط لحقائق ومعلومات جديدة عن طريق المحاكاة Simulation أو الأمثلة By example أو التعلم By learning. وهي محدودة في العقل البشرى أما الحاسب فيمكن أن تنفذ به هذه العمليات بصور أكثر تعقيدًا وعلى نطاق غير محدود.

ج- قدرة على اتخاذ القرارات الصحيحة بناء على الإدراك الحسي والعقلي لجوانب المشكلة، حيث يمكن نقل هذه القدرات للحاسب أيضًا وتنفيذها بلا حدود.

ح- التمييز بين أنواع المعرفة المختلفة والقدرات والمهارات بالفطرة (حسية إبداع ملاحظة). ولو تم وضعها في قواعد يمكن أن تبرمج، ومن ثم يقوم الحاسب بها أيضًا.

خ- قدرة على التعلم واكتساب مهارات وهي محدودة في العقل البشرى وتتفاوت من شخص لآخر، ويمكن نقل هذه القدرات للحاسب أيضًا وتنفذها بلا حدود.

د- قدرة على التفكير والإبداع. فلو استطعنا تحويل التفكير والإبداع لقواعد لتمكن الحاسب من أن يبدو مفكرًا ومبدعًا.

وعلى هذا نطلق على الحاسب "العقل الاصطناعي"، لأن تعقله وتفكيره مصطنع مرتبط بالمعلومات المخزنة فيه، فلو خزنت فيه معلومات صحيحة لأبلى البلاء الحسن أما لو تم تخزين معلومات خطأ لأدى ذلك لحدوث كوارث.

8. ما الإضافات التي يتجاوزها الحاسب بالمقارنة مع العقل البشرى؟

أ- يمكن أن يؤدى عمليات متعددة في الوقت نفسه.

ب- يمكن أن يعمل لوقت غير محدود.

ت- يحتفظ بقدرته على الدقة والأداء من بداية العمل حتى نهايته.

ث- يمكن أن يتابع أكثر من عملية في أكثر من جهاز أو ماكينة تحت سيطرته في الوقت نفسه.

9. النظم الحاسوبية:

عند حوسبة أي نظام فإنه يجب:

– دراسة هذا النظام بدقة (تحليل النظام) System Analysis.

– تقسيم أدائه لمراحل وتحديد مدخلات Input ومخرجات Output كل مرحلة وتحديد الهدف من العمل وكيفية الوصول إليه.

– اختبار المخرجات وتقييمها للتأكد من الوصول إلى الهدف وغيرها.

وخضوع النظام لمثل هذه الدراسة – حتى ولو لم نتطرق للتطبيق الحاسوبي – يضفى على أداء النظام:-1 الوضوح 2 – الدقة -3 التمخض عن مفاهيم وحقائق وعلاقات لم تكن قيد البحث من قبل، ومن ثم الوصول بالنظام لأفضل أداء واستغلال مدخلاته للوصول لأقصى مخرجات ممكنة منه. والحاسب حينئذ لا يرتبط بمهارات عقل بشرى واحد – المبرمج – بل يجمع بين المهارات المثلى لأفضل العقول. ولن يحدث هذا إلا إذا تمت البرمجة من قبل محترف برمجة بالتعاون مع المعنيين بتفاصيل الأمور لهذه النظم. فليس كل نظام حاسوبي يتميز بالقدرات السابقة. ولا يفوتنا هنا أن نوضح أن هناك حدوداً فيزيائية لعمل الحاسب فهو جهاز إلكتروني عرضة لتلف أي جزء منه بل لتلفه ككل وعرضه لحدوث مشكلات غير واضحة الأسباب عند تنفيذه لأي عملية. وكذلك عرضة لأخطاء غير واضحة الأسباب عند تنفيذه لأي عملية.

المراجع:

1 – تركي رابح، "دراسات في التربية الإسلامية والشخصية الوطنية"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982.

2 – د.نجاة عبدالعزيز المطوع، "آفاق الترجمة والتعريب" عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع، يناير- مارس، 1989، الكويت، ص.5-14.

3 – د. سامية أسعد، "ترجمة النص الأدبي"، عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع، يناير- مارس، 1989، الكويت، ص. 15-36.

4 – د. محمد إبراهيم الحيوشي، "خصائص اللغة العربية"، الأخبار، 1998/8/24، ص.4.

5 – د.كارم السيد غنيم، "اللغة العربية والنهضة العلمية المنشودة" عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع، يناير- مارس، 1989، الكويت، ص.37-80.

6 – د. سلوى حمادة، "تجهيز اللغة العربية لمواجهة عصر المعلومات والعولمة"، الندوة الخامسة للتعليم والتدريب في مجال الحاسبات باللغة العربية، الجامعة الأمريكية، القاهرة، 2005.



عبدالله بن خميس .. ذاكرة التاريخ والوطن

عبدالله بن محمد بن خميس، بكل عمره التسعين عشق أرضه، فكان ذاكرة التاريخ لوطن ينبض بالحب.

يسجل الراحل عبدالله بن خميس حضورًا بوصفه أديبًا وشاعرًا وناقدًا وباحثًا ورمزًا ثقافيًا ورائدًا من رواد الصحافة في الجزيرة العربية، محققًا سلسلة من النجادات في المهام التي أوكلت إليه وتسنم إدارتها تاركًا سفرًا خالدًا من المؤلفات والمعاجم تجاوزت الـ24، بالإضافة إلى مئات الأبحاث المختلفة التي غطت جوانب مختلفة في مجالات الأدب والثقافة والجغرافيا والتاريخ والشعر وكتابات جريئة تناولت قضايا النفط والمياه، وعددًا من القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المتعددة، مما يجب معه أن يطلق عليه لقب "موسوعة الجزيرة" وقائد الحملات الصحافية الجريئة وغارس بذور اليقظة الاجتماعية والوطنية في السعودية.

غادر والده مع جده الدرعية إلى ضرما (40 كيلومترًا غرب الرياض) بعد تخريبها عام 1818م ليعود إلى بلدته الأصل بعدما عادت الأمور إلى مجاريها، بصمات تدين له، وتعترف بفضله وجهوده في خدمة جغرافية وتاريخ وصحافة بلاده.

ولد العلامة ابن خميس في عام 1919م في قرية الملقى بالدرعية، درس في الكتاتيب ثم انتقل إلى الطائف، ملتحقًا بمدرسة دار التوحيد، التي اختارته المدرسة رئيسًا للنادي الأدبي بها طوال دراسته، مستفيدًا من معلميه ومنهم الشيخ الراحل محمد متولي الشعراوي، ملتحقًا بعد ذلك بكلية الشريعة وكلية اللغة في مكة المكرمة.

وفي دار التوحيد تتلمذ على أيدي شيوخ العلم والمعرفة، فكان تلميذا للشيخ عبدالله الخليفي، والشيخ عبدالله المسعري، والشيخ مناع القطان، والشيخ محمد متولي الشعراوي، وغيرهم من علماء الأزهر.

وبعد أن نال شهادة الدار الثانوية عام 1369هـ - 1949م التحق بكليتي الشريعة واللغة بمكة المكرمة، ونال الشهادة في عام 1373هـ - 1953م.

جهوده الإعلامية:

في كتاب "سيرة الشيخ عبدالله بن خميس وجهوده في المجالات الإعلامية والثقافية والأدبية" للدكتور عبدالرحمن الشبيلي؛ حيث تحدث أن المنطقة الوسطى من السعودية ستظل تعترف بالفضل لجهود حمد الجاسر وعبدالله بن خميس في نشأة الصحافة والطباعة فيها، في آب/أغسطس 1953م، أصدر حمد الجاسر "مجلة اليمامة"، وهي أول مطبوعة صحافية في هذه المنطقة، طبعت في بداية الأمر في القاهرة، ثم بادر مع مجموعة من المثقفين والمستثمرين إلى إنشاء شركة الطباعة والنشر الوطنية "مطابع الرياض" التي أنتجت أول إصداراتها سنة 1955م.

ثم أصدر عبدالله بن خميس المطبوعة الصحافية الأهلية الثانية، وهي مجلة "الجزيرة" الشهرية الأدبية

الاجتماعية، التي ظهر عددها الأول في نيسان/أبريل 1960م، وكان هو رئيس التحرير، وقد صدر بينهما مجلتان حكوميتان هما: مجلة "الزراعة" (ذو الحجة 1374هـ) ومجلة "جامعة الملك سعود" (ذو القعدة 1377هـ).

واستمرت هاتان المطبوعتان الصحافيتان الأهليتان في الصدور حتى اليوم، بعد أن تحولتا من صحيفتين يملكهما صاحبا الامتياز إلى مؤسستين عملاقتين يشارك في ملكيتهما مجموعة كبيرة من المثقفين والمستثمرين، وأصبحتا تنشران مجموعة أخرى من الإصدارات الصحافية والثقافية، وصار لكل واحدة منهما مطبعة خاصة بها، وبرزت جهود الشيخ عبدالله بن خميس الإعلامية في كتاباته المبكرة، وإصدار مجلة "هجر" في الأحساء، و"الجزيرة".

وقد رصد العدد الأول من السنة السادسة لعام 1421هـ من مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية قائمة ورقية (ببليوجرافية) بأبرز آثاره.

ابن خميس وصحيفة الجزيرة:

أشرقت فكرة صحيفة "الجزيرة"، من داره في شارع الخزان بالرياض، بتشجيع من محبيه وزملائه وتلامذته الذين كانوا يلتقون عنده كل مساء، ومن بينهم: عثمان الصالح وعبدالعزيز المسند ومحمد بن عبدالله المسيطير (الشاعر) وعبدالرحمن المعمر، كما عمل معه في التحرير كل من: علي العمير وعبدالعزيز الربيعي ومحمد بن عباس ومحمد الحمدان وإبراهيم السيف وغيرهم.

ثم اتخذت الجريدة من أحد دكاكين شارع السويلم مقرًا لها، كما اختارت مطابع "الرياض"، التي كان يديرها حمد الجاسر، لطباعة أعدادها، إذ لم تكن لمجلة "الجزيرة" هذه أي علاقة بمطابع "الجزيرة" التي كانت قد أسست في الرياض بعد أقل من عام، شوال 1380هـ/ أبريل 1961م.

ومع انتقاله إلى عمله الجديد وكيلاً لوزارة المواصلات، أسند إدارة التحرير وسكرتاريته إلى بعض تلاميذه الصحافيين، مكتفيًا بالإشراف العام عليها بوصفه صاحب الامتياز ومستمرًا في كتابة افتتاحيتها.

ثم استمرت الجريدة في الصدور بانتظام لمدة أربع سنوات حتى توقفت مع صدور العدد السادس من السنة الرابعة، جمادى الأولى 1383هـ، مفسحة المجال لتطبيق نظام المؤسسات الصحافية الجديد.

كان مجلس الوزراء قد قرر إلغاء الامتيازات الفردية للصحف السعودية، وتحويلها إلى مؤسسات يشارك في ملكيتها وإدارتها مجموعة من رجال الصحافة والثقافة والأعمال، وعلى إثر ذلك توقفت "اليمامة" و"الجزيرة" و"القصيم" و"البلاد" و"عكاظ" و"المدينة" و"الندوة" و"الرائد" و"قريش" و"الرياضة"، ثم أصدر نظام المؤسسات الصحافية في 1383/8/24هـ، وبصدوره، دعا



خادم الحرمين الشريفين سلمان بن عبدالعزيز (حينما كان أميرًا لمدينة الرياض) يكرم عبدالله بن خميس وعبدالله السديري في حفل افتتاح «مؤسسة الجزيرة الصحافية» في مارس 1997 ويبدا في الصورة الدكتور عبد الرحمن الشبيلي مؤلف سيرة ابن خميس



ابن خميس في الوسط مع مجموعة من الأدباء السعوديين في إحدى زياراتهم الخارجية، ويبدا إلى يمينه حسن كتبي وإلى يساره محمد سليمان الشبل وعبدالعزيز الرفاعي وحسن القرشي

مؤسس "الجزيرة" مجموعة من كتاب مجلته ومن رجال الثقافة والأعمال إلى اجتماع عقد في إحدى أمسيات شهر رمضان المبارك في داره الجديد في شارع جرير بحي الملز بالرياض، وتقدموا بتاريخ 1383/9/14هـ بطلب إلى وزارة الإعلام وقعه ثلاثون مؤسسًا «يمثلون ضعف الحد الأدنى لقيام أي مؤسسة صحافية بموجب النظام في ذلك الوقت» لإنشاء مؤسسة تصدر جريدة يومية تحمل الاسم القديم نفسه "الجزيرة" ومجلة شهرية باسم "المجتمع"، فوافقت الوزارة بتاريخ 1383/11/10هـ.

في اليوم التالي، عقدت الجمعية العمومية اجتماعها الأول، لوضع تصوراتها حول مجمل الأمور المالية والإدارية والتحريرية والفنية للمؤسسة، وتم انتخاب عبدالله ابن خميس مديرًا عامًا للمؤسسة وعبدالعزيز بن حمد السويلم رئيسًا لتحرير "الجزيرة"، واختير مقر المؤسسة في مبنى تجاري بالصفاة، تعود ملكيته لبلدية الرياض.

وقد صدر العدد الأول من "الجزيرة" صباح يوم الثلاثاء 1964/6/30م، ومرة أخرى حدد عبدالله بن خميس وعبدالعزيز السويلم في الصفحة الأولى سياسة "الجزيرة" في عهدها الصحافي الجديد، واستمرت تصدر "كل يوم ثلاثاء" بشكل أسبوعي ولمدة ثمانية أعوام ونصف، حتى سمحت لها الظروف بالصدور يوميًا بدءًا من يوم الأربعاء 1972/12/20م.

وللشيخ ابن خميس رأي في الصحافة وما ينبغي أن يكون عليه منهاجها، الذي أبداه في أول كتبه "شهر في دمشق" 1955م هو أول رأي يطرحه ابن وأوضحه خميس قبل أن يبدأ ممارسة الصحافة، حيث حدد الخط

الأمثل للصحافة بقوله: «إن الصحافة التي لا تتسم بالرزانة، والتثبت مما تنشره، وبالاستقلال الذاتي وعدم الخضوع للمؤثرات الخاصة والأغراض والأنانيات والنعرة الطائفية، صحافة لا تليق بالحياة ولا تستحق الوجود».

كتاباته المبكرة:

ففي ما يخص كتاباته المبكرة، أشار الشبيلي إلى أنه من المؤكد أن عبدالله بن خميس كان سعيدًا وهو يرى الجريدة السعودية الأم "أم القرى" تنشر إنتاجه الشعري المبكر، وهو لا يزال دون الثلاثين من العمر، طالبًا في "دار التوحيد" بالطائف، وأن يحظى وزميله الطالب عثمان بن إبراهيم الحقيل بالسلام على الملك عبدالعزيز، رحمه الله، سنة 1367هـ، وأن يلقيا في حضرته قصيدتين بهذه المناسبة، أما بقية القصائد فقد ألقاها في مناسبات مختلفة لدار التوحيد، والمعتقد أن تلك القصائد كانت أول تجربة لنشر إنتاجه الفكري، في الصحف، وقد ذكر للمؤلف عمران بن محمد العمران أن ابن خميس كان منذ أواخر الستينيات الهجرية وأوائل السبعينيات يكتب أحيانًا في جريدة "البلاد السعودية" عندما كان عبدالله عريف برأس تحريرها، وذكر الدكتور عبدالله الوهيبي في مقال له عن عبدالله بن خميس في كتاب "النهضة الأدبية في نجد" لحسن الشنقيطي (صدر عام 1950م)، أن له قصائد نشرت في تلك الحقبة في جريدة "المدينة المنورة"، ثم ذكر حمد الجاسر في ذكرياته الصحافية التي نشرها في "مجلة العرب" أن عبدالله بن خميس قد أشرف – في أثناء دراسته في كلية الشريعة بمكة المكرمة – على أعداد "مجلة اليمامة" التي طبعت في جدة، كما كان ابن خميس يكتب فيها منذ أن بدأت في الصدور في أواخر 1953م، وأخبر المؤلف عبدالعزيز المسند أنه وعبدالعزيز الرفاعي وعبدالغني قستي شاركوا عبدالله بن خميس في تصحيح جريدة "البلاد" في صيف عام 1954م، بعد تخرجهم في كلية الشريعة.

قد بدأ عبدالله بن خميس الشعر والنقد والكتابة مبكرًا، فإن الباحث لا يكاد يجد له إسهامات صحافية كبيرة في الصحف الصادرة في الستينيات والسبعينيات الهجرية، مما يدل على أنه لم يلج إلى عالم الكتابة الصحافية المحترفة إلا بعد صدور مجلة "الجزيرة"، لكنه ما إن برز اسمه كاتبًا وشاعرًا وأديبًا وباحثًا، ولا يمكن أن يكتب في قصائده دون نبرة الوطن التي تتواجد معه، يقول الدكتور عبدالله الحامد، في ورقة تحكي عن شعر الراحل الكبير عبدالله بن خميس، إن التجربة الشعرية عند ابن خميس خصبة غنية "فهو شاعر مطبوع، تشكلت روافد إبداعه الشعري من عوامل كثيرة منذ طفولته، وامتدت بامتداد طموحه حتى تداخلت تجاربه الشعرية في جميع مناسبات الإصلاح والبناء في بلاده، كما تمثل في تجاربه الشعرية المواقف الراهنة للأمة العربية والإسلامية، وجعلها ترفد مسعاه للاقتراب من النصر، وإعادة الأمجاد العريقة، وكان في جلّ تجاربه يستدعي الشواهد المضيئة للأمتين العربية والإسلامية؛ لتعضد فكره وقوله".



الأديب والمؤرخ عبدالله بن خميس مع الشيخ عثمان الصالح (يمين) في إحدى المناسبات



خادم الحرمين الشريفين الملك عبدالله بن عبدالعزيز آل سعود مع الأديب عبدالله بن خميس

ويؤكد الدكتور الحامد أن الوطن تربع في جل نصوص ابن خميس، وأن محمولات الفن عنده تبدأ وتنتهي بهاجس الوطن، "لذا فإن الشعر الوطني حمل وثائق تاريخية"، تحكي مسيرة البلاد منذ التأسيس، ودائمًا ما تشير إلى ماضي الوطن، فيكتسب الشاعر من المقارنات صورًا شتى، يقيم عليها مسيرة وطنه، كما كان شعره سجلاً حافلاً لعهود مضيئة من تاريخ بلادنا الغالية، وتوثيقًا لمناسباتها حتى انتشرت كتاباته وأبحاثه في عدد كبير من المجلات المحلية والعربية ومن أبرزها: "اليمامة" و"المنهل" و"العرب" و"المجلة العربية" و"الدارة" و"الفيصل" و"الحرس الوطني" و"مجلة مجمع اللغة العربية" و"القافلة"، وغيرها، وقد اعترف في مقابلة أجرتها معه "المجلة العربية" في عدد 1999م بأنه كتب أحيانًا تحت اسم رمزي مستعار، كما أخبر المؤلف عمران ابن محمد العمران أنه كان يكتب بتوقيع "فتى اليمامة" عندما كان طالبًا في "دار التوحيد".

وكان تقاعده عام 1972 بداية رحلة جديدة ثرية من عمره المكتنز بالمنجزات، إذ تفرغ للبحث والتأليف، فأسس نادي الرياض الأدبي وكان أول من ترأسه عام 1975م، وعمل عضو في كل من: مجمع اللغة العربية بدمشق، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المجمع العلمي العراقي، مجلس الإعلام الأعلى، مجلس إدارة دارة الملك عبدالعزيز، مجلس إدارة المجلة العربية، مجلس إدارة مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، جمعية البر بالرياض.

مؤلفات وكتابات

للشيخ عبدالله بن خميس برنامجه المعروف "من القائل؟"، الذي بدأ بثه في العام 1982 رافعًا من سقف الذائقة الثقافية لدى مستمعي إذاعة الرياض، بث منه أكثر من سبعين حلقة إذاعية على مدار أربعة أعوام، حاز خلالها البرنامج على عدد من الجوائز بفضل الأسلوب العلمي الذي انتهجه الأديب بن خميس، في بحثه وتأصيله لمقولات الشعر الذي يعشقه نبطيًّا وفصيحًا، كان لبرنامج "من القائل" شعبية كبيرة ليس على الصعيد المحلي فقط، بل وحتى عربيًّا، ذلك أنه كان يجيب عن أسئلة المستمعين حول قائل بعض الأبيات في الشعرين العربي

والشعبي، وعمن تنسب إليه بعض الأمثال المشهورة في التراث العربي، ثم حرص على تدوين ما تضمنه البرنامج في كتاب مطبوع من أربعة أجزاء تزيد صفحاتها على 2500 صفحة، كما تم تنسيقها وطبعها في تسجيلات إذاعية بصوته، وذلك بالطبع إلى جانب ما كان يشارك فيه من أحاديث إذاعية أو تلفزيونية في مختلف المناسبات الوطنية.

وترك ابن خميس قائمة بـ24 عنوانًا لكتب ألفها، وهي: "الأدب الشعبي في جزيرة العرب"، "الشوارد" (ثلاثة أجزاء)، "المجاز بين اليمامة والحجاز"، "شهر في دمشق"، "على ربى اليمامة" (ديوان شعر)، "الديوان الثاني" (ديوان شعر)، "راشد الخلاوي"، "بلادنا والزيت"، "من أحاديث السمر"، "معجم اليمامة" (جزآن)، "من جهاد قلم" (في النقد)، "من جهاد قلم" (محاضرات وبحوث)، "من جهاد قلم" (فواتح الجزيرة)، "الدرعية"، "أهازيج الحرب" أو "شعر العرضة"، "معجم أودية الجزيرة" (جزآن)، "من القائل؟" (أربعة أجزاء)، "تاريخ اليمامة" (سبعة أجزاء)، "معجم جبال الجزيرة" (خمسة أجزاء)، "رموز من الشعر الشعبي تنبع من أصلها الفصيح"، "جولة في غرب أمريكا"، "رمال الجزيرة" (الربع الخالي)، "تنزيل الآيات على الشواهد من الأبيات" (تخريج وتقديم)، "أسئلة وأجوبة من غرائب آي التنزيل" (إعداد).

وقد رصدت مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية (العدد الأول من سنتها السادسة، محرم – جمادى الآخرة 1421هـ) قائمة ببليوغرافية بأبرز آثاره.

الجوائز:

حصل ابن خميس على عدة جوائز وأوسمة تقديرًا لإسهاماته الكبرى على كافة الأصعدة، لعل أبرزها أنه كان أول من حصل على جائزة الدولة التقديرية للأدب، وذلك في العام 1982 قبل أن تتوقف حتى اليوم، وحصل كذلك على وشاح الملك عبدالعزيز من الدرجة الأولى مكرمًا كالشخصية الثقافية المكرّمة في مهرجان الجنادرية العام 2002 وكرمه الرئيس الفرنسي فرانسوا ميتران بوسام الشرف الفرنسي من درجة فارس، ووسام الثقافة التونسي الذي منحه إياه الرئيس التونسي الحبيب بورقيبة.

وحصل على وسام تكريم وميدالية من مجلس التعاون الخليجي في مسقط عام 1410هـ / 1989م، كما حصل على وشاح فتح وميدالية من منظمة التحرير الفلسطينية.

ونال شهادة تكريم من أمير دولة البحرين الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة بمناسبة الاحتفاء برواد العمل الاجتماعي من دول الخليج وذلك عام 1407هـ - 1987م.

وفاته:

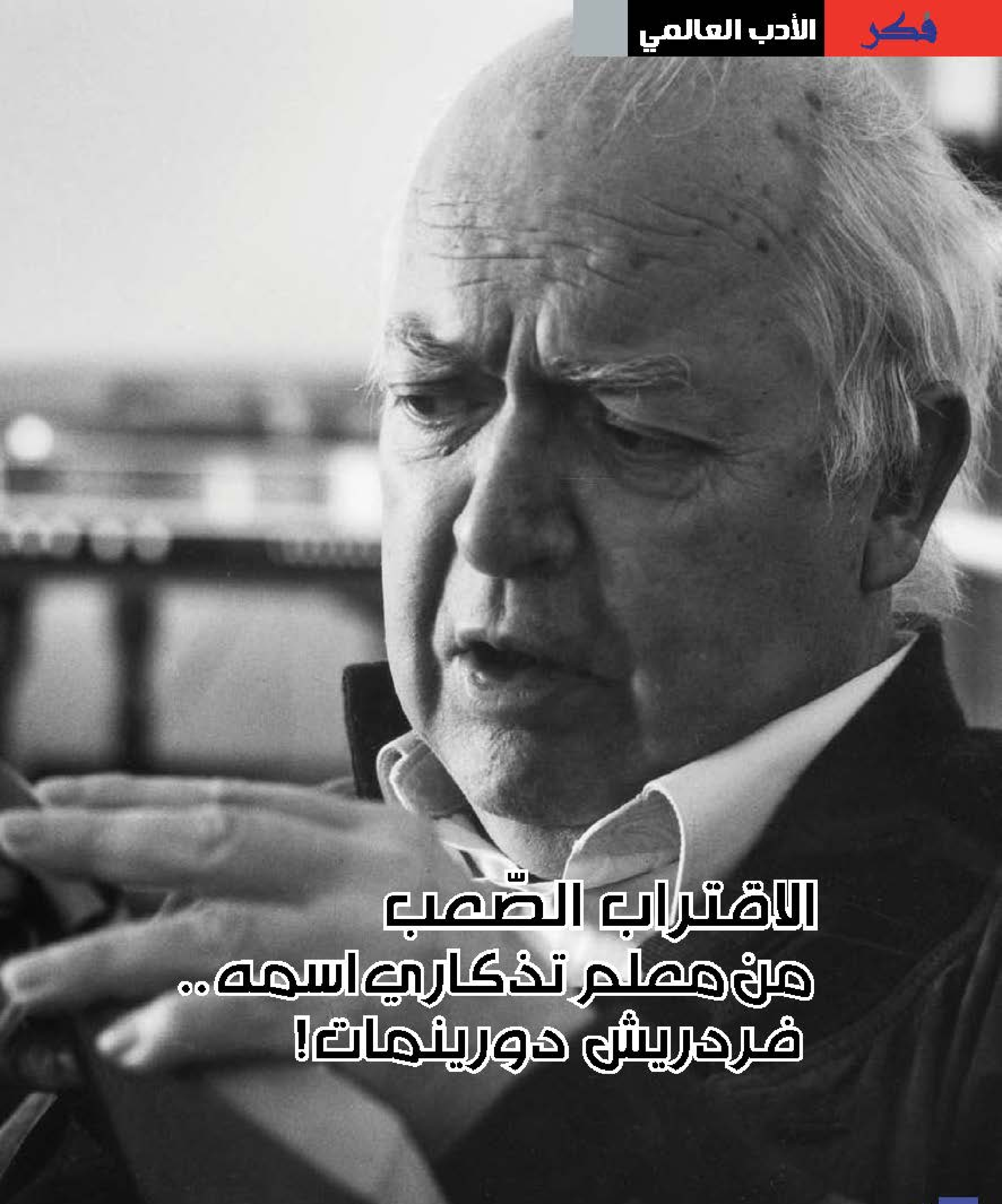
توفي في يوم الأربعاء 15 جمادى الآخرة 1432 الموافق 18 أيار/مايو 2011 بعد حياة حافلة بالعلم والعطاء.

وسيظل ما كتبه الشاعر والمؤرخ عبدالله بن خميس رحمه الله وغفر له، يتردد في أرجاء بلاده والعالم اليوم وغدًا متناولاً ظاهرة التطرف والتكفير:

عاشوا ولكنْ لم تطُل أيامُهم
فعدادُ أيام البغاة قصارُ
سفكوا دماءَ الأبرياءِ فخانَهم
لمصارعِ السوءِ المبيرِ بَوارُ
ياويحَهم لم يعرفوا أنّ الحمى
طَوْدٌ وأنّ حماتَه أحرارُ
ياويحَ من جعَل الديانَةَ سُلّماً
تُقْضى بها الثاراتُ والأوطارُ
ويخوضُ فيها جاهلٌ متأوّلٌ
تأبى فجاجةَ خَوْضهِ الآثارُ
نكروا على سنَنِ الأئمةِ نَهْجَهم
وتأوّلوا فقْهَ الحديثِ فجاروا
هذا سبيلٌ للخوارجِ قبْلَهم
أغراهُمُ ورمَاهُمُ الغرّارُ
قد كفّروا أهْلَ الصغائرِ عنوةً
فالمسلمونَ -بزعمِهم- كُفّارُ

لمشاهدة فيلم وثائقي عن الشيخ عبدالله ابن خميس





الاقتراب الصّعب من معلم تذكاري اسمه .. فردريش دورينمات!



بعد مرور 20 عامًا على وفاته، لا تزال سُمعة فردريش دورنمات، الكاتب والرسّام والمؤلف المسرحي السويسري، تستند على أعماله القديمة "المُتجددة" على الدوام، في الوقت الذي بقيت فيه أعماله المتأخرة غير مُكتشفة إلى حد كبير.

وحسب الكاتب بيتر رودي، الذي يعمل على تأليف السيرة الذاتية لدورنمات، فقد تحوّل الأخير إلى شخص غير مرغوب فيه، بعد أن كان شخصية مُتميزة تتلقف أخبارها الصحف، على إثر الهزيمة التي مُني بها في القضية المُتعلّقة بمسرح مدينة بازل في عام 1969.

ويرى الزائر إلى مكتبة بيتر رويدي، عددًا لا يُحصى من الكُتب والأقراص المُدمجة، المُرتّبة حسب الحروف الأبجدية، على مجموعة كبيرة من الرفوف. وبعد عمل وبحث دؤوبين، إستغرقا نحو عشرين عامًا، أعلن رويدي أخيرًا نبأ إصدار الجُزء الأول من السيرة الذاتية للكاتب والرسّام ومؤلف المسرحيات الملحمية فردريش دورينمات في خريف عام 2011.

وعند سؤاله عن السبب في عدم إصدار السيرة الذاتية لدورينمات قبل انقضاء كل هذه الأعوام، يتنهّد رويدي ويُجيب ضاحكًا: "يعود السبب إليّ شخصيًا بالدرجة الأولى"، ويُضيف: "يضُمُّ إرثُ دورينمات 37 مترًا طوليًا من المخطوطات والنُسَخ المطبوعة. وكان عليَّ تأمين وحماية جزء من هذه المخطوطات على الأقل والتأكد من أصالتها". ويقول رويدي بأنّه انشغل طيلة هذه الأعوام بعمله في الصحافة أيضًا، قبل الانغماس مُجددًا في أعمال دورينمات، التي شبّهها بـ "كعكة الفاكهة" الغنية بالفواكه المُجففة والمُكسرات والتوابل المُختلفة، والتي تُصنع عادةً بمناسبة عيد الميلاد.

ومن خلال تشبيه رويدي لأعمال دورينمات بهذه الكعكة، فإنّه يصف بالواقع "الكون الخاص بدورينمات"، الذي اهتم منذُ وقت مُبكّر جدًا بعلوم الفلسفة والفلك واللاهوت، كما اهتمّ لاحقًا، وبشكلٍ جدّي، بالرياضيات والفيزياء وعلم الكونيات. ويُعلّق رويدي هنا بالقول: "لم يكُن دورينمات عالمًا بهذه المواد بالطبع، ولكنه كان مُهتمًا بأشياء ملموسة بالفعل، مثل "نظرية الأنظمة" (وهي حقل مُتشعّب مُرتبط بعدة مجالات علمية ويدرس العلاقات بين الأنظمة ككُل).

ويستطرد الكاتب والصحفي بيتر رودي قائلاً: "من أجل التحقُّق من صحّة ما أورده دورينمات من المعلومات أو عدمها، ولمعرفة مدى استخدامه لهذه العلوم والمعارف بشكل مجازي فقط لخدمة أغراضه الشخصية، يتحتّم على المرء تكوين تصوُّره الشخصي حول جميع هذه الحالات إلى حدٍّ ما. وعن نفسي، فلستُ عالمًا في الرياضيات، كما لست لاهوتيًا بالتأكيد".

التمرد على الأب

وبالإضافة إلى ما ذُكر سابقًا، واجهت رويدي صعوبة أخرى في كتابته لسيرة دورينمات الذاتية، تمثّلت في "عدم استعراض المؤلّف المسرحي لحياته الخاصة أمام العلن"، ولاسيما وأنه "حاول عزلَ نفسه عن عائلته منذ اندلاع شُهرته العالمية. وكان دورينمات يخشى العلاقات الحميمة بشكلٍ كبير ودائم، وكان حس الجمال والوجدان لديه، يتمثّل بالجمال عن بُعد".

كان والد دورينمات "رجلاً متسامحًا جدًا، كما كان مُناهضًا للحركة النازية في ألمانيا المُجاورة. غير أن تمرُّد الابن ضدّ أبيه، وصل إلى مرحلة قام فيها دورينمات بالاتصال بمجموعة طلابية كانت تطلق على نفسها اسم

> في أعماله المبكرة، عالج الكاتب السويسري الجو الطائفي السائد آنذاك في مَسقط رأسه في منطقة إيمينتال (الواقعة في الجانب الغربي من وسط سويسرا) وذكرياته عن حقبة الحرب العالمية الثانية

> لم تكُن الشهرة التي اكتسبها دورينمات خلال ثمانينيات القرن الماضي، مُستندة على أعماله الأدبية، ذلك أنها كانت بين جُمهور لم ينتمِ يومًا إلى قرّاء دورينمات

> لو لم يكن لديّ مرض السكّري، لكنت قد مُتّ بسبب صحتي منذ وقتٍ طويل



"حركة الجبهة" (وهي حركة سويسرية موازية للحركة القومية الاشتراكية في الرايخ الألماني. ولكنها لم تكُن سوى ظاهرة هامشية، على عكس الحركة الاشتراكية القومية الألمانية والفاشية الإيطالية) لبضعة أشهُر.

السجن السويسري

في أوائل عام 1946، وبعد وقت قصير من انتهاء الحرب العالمية الثانية، قرَّر دورينمات التوقّف عن مواصلة دراسته في جامعة زيورخ و"قطع جميع الجسور المؤدية إلى مُمارسة لوظيفة مدنية جيِّدة، ليُصبح كاتبًا من دون أن يملك أيّ مؤلَّف يُقدِّمه". وفي العام نفسه، تزوج دورينمات من المُمثلة لوتي غايسلر.

وفي أعماله المُبكرة، عالج الكاتب السويسري الجو الطائفي السائد آنذاك في مَسقط رأسه في منطقة إيمينتال (الواقعة في الجانب الغربي من وسط سويسرا) وذكرياته عن حقبة الحرب العالمية الثانية. وحَسب بيتر روبدي، كانت إحدى الهواجس، التي رافقت دورينمات خلال هذه المدة، هو التَصور بكونه مُعاصرًا في سويسرا، التي تجنبَت أخطار هذه الحرب، بمعنى أنَّ هذا الموقع المَحمي، كان سِجنًا في الوقت نفسه.

وحسب رودي، فإنَّ هذا هو الموضوع ذاته الذي ظهرَ ثانية خلال الأعوام الأخيرة من حياة دورينمات، والذي انعكس في خطابه الشهير المُسمَّى "خطاب هافيل" (لتكريم الرئيس التشيكي السابق فاتسلاف هافيل، الذي كان أحد الرموز المناوئة للشيوعية في بلاده ومهندس إسقاط الشيوعية في تشيكوسلوفاكيا السابقة إبان "الثورة المخملية" في نوفمبر من عام 1989). وقد حَمَل خطاب دورينمات يومها عنوان: سويسرا- السجن؟

التحول إلى الثراء

اشتهر فريدريش دورينمات بوصفه كاتبًا مسرحيًّا على النِّطاق العالمي في عام 1958 من خلال مسرحيته ذات الطابع الكوميدي / التراجيدي "زيارة السيدة العجوز". وكان دورينمات، حسب كاتب سيرته الذاتية، "عبقريًا كبيرًا في الاقتراض". وكما يقول رودي، لم يُعانِ دورينمات، حتى قبل ثرائه، من عَوَزٍ مالي.

وفي روايته لحادثة طريفة حدث لدورينمات، قال رودي: "بعد العَرض الفرنسي الأول لمسرحية "السيدة العجوز"، أخبَر دورينمات ناشره الألماني بأنه في حاجة ماسة لمبلغ 20,000 فرنك سويسري. وقد سأله الأخير مُتَعجِّبًا عن وقتِ وكيفية تسوية هذا المبلغ من قِبَل الناشر السويسري. وعند نزول دورينمات من القطار في محطة السكة الحديدية في بازل، وجد ناشره السويسري بانتظاره حاملاً باقة زهورٍ كبيرة جدًّا وهو يزفُّ إليه نبأ وصول اعتماده البَنكي إلى 60,000 فرنك سويسري. وكانت هذه هي نقطة التحوّل في حياة دورينمات.

شخص غير مرغوب فيه

في عام 1969 تولّى الكاتب والمؤلف المسرحي فريدريش دورينمات إدارة مسرح مدينة بازل السويسرية إلى جانب فيرنير دوغلين، (الذي كان يعمل كمدير مسرح وأحد أوائل المُخرجين الناطقين بالألمانية، الذين قاموا بتقديم مسرحيات لصاموئيل بيكيت والبير كامو وبول كلوديل باللغة الألمانية). ويُعلق بيتر روبدي على هذا الحدث بالقول: "كان دورينمات يتمنى حدوث شيء كهذا، أن يكون له مسرحه الخاص، كما كان الحال مع الشاعر والكاتب والمُخرج المسرحي الألماني بيرتولت بريخت في مدينة برلين".

غير أنَّ برلين كانت تأوي حوالي 30 مسرحًا في عهد بريخت وكان من المُمكن، والحال هذه أن يعكس واحدًا من هذه المسارح، الطابع الشخصي لمُديرها. غير أن الحال كان مُختلفًا في مسرح مدينة بازل، الذي كان يعرِض أعمالاً بالأقسام الكلاسيكية الأربعة للمسرح (وهي التمثيل بفروعه: التراجيدي والكوميدي والدراما والمسرح للموسيقي ومسرح الرقص والباليه والقسم الرابع، المُتمثل بمسرح العرائس).

وكان مسرح مدينة بازل، هو المسرح الكبير الوحيد في المدينة آنذاك. ولهذا السبب، كان يتوَجَّب "إدخال" بعض الأعمال المسرحية الأخرى، بِغَضِّ النظر عن جَوْدتها، لغَرَض ملء الجدول في بطاقة الاشتراك. ولم يكُن بالإمكان عَرض الأعمال المتَّسِمة بـ "الجمالية الصارمة" حَصرًا، وهو أمرٌ لم يستطع دورينمات إدراكه.

وكان مسرح مدينة بازل السويسرية، يحتلّ الصدارة ما بين مسارح أوروبا، الناطقة باللغة الألمانية في ذلك الوقت، وكان دوغلين، الذي شارك دورينمات في إدارة هذا المسرح، مُحبوبًا من قِبَل الصحافة التي تخصّص بعض صفحاتها للتّسلية والأخبار غير السياسية، أو ما يُطلَق عليه بالفرنسية Feuilletons، وبعد الإشكالات التي حدثت بين دورينمات وشريكه الإداري، "لم يفقد الكاتب والمؤلّف المسرحي أهميته في صُحف التسلية الألمانية الكُبرى فحَسْب، بل إنّها اعتبرته شخصًا غير مرغوب فيه أيضًا"، حسب رويدي.

مواقف محتدّة مع حِسّ الفكاهة

تستند شهرة دورينمات على "أعمال قليلة فقط"، أطلَقَ عليها تسمية "دائمة الخُضرة"، أمّا أعماله الأخيرة وقصائده النثرية، فلم تحظَ بالاهتمام الصحيح، المطلوب على الإطلاق، وهو أمر مُؤسف، حَسب بيتر رويدي، الذي يقول: "لم تكُن الشهرة التي اكتسبها دورينمات خلال ثمانينيات القرن الماضي، مُستَندة على أعماله الأدبية، ذلك أنها كانت بين جُمهُور لم يَنتَمِ يومًا إلى قُرّاء دورينمات".

وقد اشتهر الكاتب والمؤلّف المسرحي من خلال مقابلاته، التي لا تُحصَى، ومن خلال آرائه ومواقفه المُحتدّة تجاه القضايا اليومية، حيث كانت لديه وجهة نظره المتّسمة بالفِطنة وحِسّ الفُكاهة والردود غيْر المتوقعة حول جميع المواضيع.

ويقول بيتر رويدي، الذي عَرف دورينمات لعدّة سنوات، بأنّه كان يكتُب ويرسُم بشكل مُنتظِم كل يوم حتى وفاته، وقد دارت بين الاثنين عدّة محادثات خلال هذه الحقبة.

التغلّب على المقاومة

ويقول مؤلّف السيرة الذاتية للكاتب السويسري: "كان دورينمات يبدأ عمله صباح اليوم التالي في الساعة التاسعة على أكثر تقدير، كما كان لدورينمات رأي، مُفاده بأنّ مرض السكّري الذي كان يُعاني منه طيلة عقود من الزمن، والذي كان يُسفِر عن نوبات من التّعب وتغيُّر في المزاج، كان مُفيدًا لعمله في الواقع، وكان الكاتب والمؤلف المسرحي يعد مرضه هذا كنوع من المُقاومة، التي تتطلّب منه التغلّب عليها، وفي آخر حديث أُجرِيَ معه قبل وفاته بأسبوعين، قال دورينمات: "لو لم يكن لَدَيَّ مرض السكّري، لكنت قد مُتُّ بسبب صحتي منذ وقت طويل".

سيرة مُختَصَرة لفريدريش دورينمات

5 كانون الثاني/يناير 1921: ولادة فريدريخ دورينمات في بلدية "كولونفينغن" Konolfingen في كانتون برن.

1941 - 1946: درس دورينمات الأدب والفلسفة في جامعتيّ برن وزيورخ، وفي عام 1946، تزوج من الممثلة لوتي غايسلر.

1947: الانتقال إلى مدينة بازل، وفي 19 نيسان/أبريل من العام نفسه، افتُتِح العرض الأوّل لمسرحية "مُسَجَّل في" في مدينة زيورخ.

10 كانون الثاني/يناير 1948: العرض الأول لمسرحية "ضرير" في بازل، والانتقال إلى بلدية "ليغريتس" Ligerz الواقعة على بُحيرة بيل (بيين) في كانتون برن.

23 نيسان/أبريل 1949: العرض الأول للمسرحية الكوميدية "رومولوس العظيم" في مدينة بازل.

1950-1951: صدور رواية "القاضي والجلّاد" على شكل مُسلسل في صحيفة "شفايتسيريشه بيوباختر" Schweizerische Beobachter، التي تُصدر كل أسبوعين وتَختَص بتقديم الاستشارات للمُستهلكين.

1952: الانتقال إلى كانتون نوشاتيل.

26 آذار/مارس 1952: العرض الأول للمسرحية الكوميدية "زواج السيد ميسيسيبي" في مدينة ميونخ الألمانية.

29 كانون الثاني/يناير 1956: العرض الأول للمسرحية الكوميدية / التراجيدية: "زيارة السيدة العجوز" في مدينة زيورخ، والتي تمّ عَرضها فيما بعد في كلٍّ من العاصمة الفرنسية باريس (عام 1957) ونيويورك (عام 1957 أيضًا) ومدينة ميلانو الإيطالية (عام 1960) ومُدن أخرى، كما صدرت رواية "الفخ/ الانهيار"، التي حوّرها دورينمات إلى مسرحية إذاعية بتكليف من راديو بافاريا.

1968: بدء العمل في مسرح مدينة بازل، الذي تخلّى دورينمات عنه في تشرين الأول/أكتوبر 1969، إثر خلافات مع الإدارة وإصابته باحتشاء العضلة القلبية أو ما يُسمّى أيضًا بـ "الجلطة القلبية".

1969 - 1971: المُشاركة في تحرير المجلة الأسبوعية الجديدة "سونتاغس جورنال" Sonntags-Journal، الصادرة في مدينة زيورخ.

1981: إصدار النصوص النثرية "المتاهة" من 1 إلى 3، وتشتمل على: حرب الشتاء في التّبت، خسوف القمر، المُتَمَرِّد.

1983: مُنِح الكاتب السويسري شهادة الدكتوراه الفخرية من جامعة زيورخ.

1984: زواج الروائي والمؤلف المسرحي مرة ثانية من المُخرِجة والصحفية والمُمثلة شارلوت كِر.

14 كانون الأول/ديسمبر 1990: وفاة دورينمات، نتيجة سَكتةٍ قَلبِيَّة في كانتون نوشاتيل، قبل بلوغه عيد ميلاده السبعين بنحو ثلاثة أسابيع.

بيتر رويدي

عمل رويدي كرئيس لقسم الثقافي في مجلّة "فيلت فوخه" Weltwoche الأسبوعية، الصادرة في كانتون زيورخ، كما يعمل ككاتب مُستَقل منذ نحو 20 عامًا.

تولّدت فكرة كتابة سيرة ذاتية عن الكاتب والرسام والمؤلف المسرحي فريدريخ دورينمات، قبل وفاته بحقبة قصيرة، وفي خريف عام 1990، خَطّطت المجلة الأسبوعية "دي فيلت فوخه" للقيام بِنَشر سلسلة من المقالات عن دورينمات بمناسبة حلول ذكرى ميلاده السبعين.

وفي الوقت نفسه اتفق كل من دورينمات ورويدي على قيام الأخير بكتابة السيرة الذاتية للكاتب السويسري، استنادًا على سرده الخاص لحياته، وقد التقى الاثنان لأجراء أوّل مُحادثة قبل أسبوعين من وفاة دورينمات، التي صادفت يوم 14 كانون الأول/ ديسمبر من عام 1990.

وقد تحوّلت سلسلة المقالات، التي كان يُفترَض نشرها لمناسبة عيد ميلاد دورينمات السبعين، إلى نعي مُتَعَدّد الأجزاء في مجلة "فيلت فوخه" Weltwoche الأسبوعية، ومن المتوقّع صدور الجزء الأول من السيرة الذاتية لدورينمات في خريف عام 2011 من قِبَل دار نشر "ديوجين".



المصدر: swissinfo



ساروجيني نايدو ..

قصة كفاح القارة الهندية للاستقلال



ترجمة : نزار سرطاوي

تحتل ساروجيني نايدو مكانة بارزة في ذاكرة شعوب شبه القارة الهندية، فإلى جانب كونها واحدة من أعظم شعراء الهند في العصر الحديث، ارتبط اسمها بحركة استقلال الهند وتحررها من الاستعمار البريطاني إلى جانب المهاتما غاندي وجواهر لال نهرو ومحمد علي جناح، كما كان لها دور كبير في الصحوة النسائية في الهند، والمطالبة بمنح المرأة حقوقها.

ولدت ساروجيني نايدو تشاتوبادياي في حيدر أباد في 13 شباط/فبراير عام 1879 في بيت علم وأدب. فقد كان والدها عالمًا وفيلسوفيًّا ومربيًّا، وكانت أمها شاعرة بنغالية معروفة. تلقت نايدو تعليمها كسائر أبناء وبنات الأسرة باللغة الإنجليزية. واستطاعت أن تجتاز امتحان الثانوية العامة لجامعة مدراس وعمرها لا يتجاوز اثني عشر ربيعًا، وهكذا أصبحت بين عشية وضحاها معروفةً في كل أنحاد الهند.

بدأت قصة كفاح ساروجيني وعمرها لا يتجاوز 15 عامًا، حين وقعت في حب الدكتور غوفيندوراجو نايدو. ولأن نايدو لم يكن من طائفة البراهمة التي تنتمي إليها ساروجيني، فقد جوبهت رغبتهما في الارتباط برباط الزوجية بمعارضة شديدة من عائلتيهما. وأرسلت ساروجيني تبعًا لذلك إلى إنجلترا للدراسة رغمًا عنها. ومكثت هناك حتى 1898، ثمّ عادت إلى مدينة حيدر أباد. ولم تلبث أن تزوجت من الدكتور نايدو في العام نفسه.

كان للمدة التي قضتها في إنجلترا أثر كبير في حياتها. فقد تحررت روحها الشعرية. كما أتيح لها أن تلتقي في أثناء تلك المدة بالشاعر والناقد آرثر سيمونز والشاعر والناقد إدموند غوس، وتوثقت علاقتها بهما، فظلت على اتصال بهما حتى بعد عودتها إلى الهند. وقد أقنعها سيمونز بنشر بعض قصائدها. فنشرت مجموعتها الشعرية الأولى العتبة الذهبية (1905). ولقي الكتاب ترحيبًا كبيرًا من القراء الهنود في أرض الوطن وفي الشتات. بعد ذلك صدرت لها مجموعات شعرية أخرى منها طائر الزمان: أغاني الحياة والموت والربيع (1912)، و الجناح المكسور (1917)، كما صدر لها كتاب بعنوان محمد جناح: سفير الوحدة (1916). وبعد وفاتها صدرت لها برعاية من ابنتها مجموعة شعرية بعنوان ريشة الفجر (1961))، كما صدرت لها مجموعة أخرى بعنوان النسّاجون الهنود (1971).

في عام 1916، التقت نايدو المهاتما غاندي، ومنذ ذلك الحين بدأت بتوجيه طاقاتها للكفاح من أجل الحريّة، وأصبح استقلال الهند شغلها الشاغل. فكانت تسافر في طول البلاد وعرضها وتبث الحماس بين أبناء وطنها للوقوف في وجه الاستعمار الإنجليزي. وكانت معظم القصائد التي كتبتها في تلك الحقبة تعكس آمال وتطلعات

الشعب الهندي.

في عام 1925، ترأست قمة الكونغرس في مدينة كانبور. وفي عام 1930 سافرت إلى الولايات المتحدة حاملةً معها رسالة حركة اللاعنف من المهاتما غاندي. وحين اعتقل المهاتما في عام 1930، استلمت نايدو زمام الأمور في حركته.

شاركت في عام 1931 في مؤتمر قمة المائدة المستديرة، جنبًا إلى جنب مع غاندي. وفي عام 1942، تم إلقاء القبض عليها خلال الاحتجاج الذي كان شعاره "اتركوا الهند." ومكثت في السجن 21 شهرًا. وفي عام 1947، إثر استقلال الهند أصبحت نايدو حاكمة لولاية أوتار براديش، فكانت أول امرأة هندية تستلم هذا المنصب. وقد توفيت في الثاني من آذار/مارس عام 1949.

تتميز قصائد نايدو بصورها الشعرية الخلابة والغنائية العذبة وسبكها الشعري المحكم ومفرداتها وعباراتها المنتقاة بعناية فائقة. فقد صيغت قصائدها بلغة إنجليزية رصينة تضاهي ما كتبه الشعراء الإنجليز المعاصرون لها أو من سبقهم. وقد اعتبرها إدموند غوس أبرع من كتب من الهنود باللغة الإنجليزية وأكثرهم أصالةً ودقةً في التعبير. تأثرت نايدو كثيرًا بكبار الشعراء الإنجليز مثل بيرسي بيش شيلي وإليزابث باريت براوننغ وألفرد تينيسون وسواهم. وقد انعكس ذلك على بداياتها الشعرية. وهذا ما دفع غوس إلى أن ينصحها بأن تلقي بما كتبته في سلة المهملات، وأن تخرج من عباءة الشعر الإنجليزي وتكتب بعقلية هندية. وكان لتلك النصيحة أثرها البالغ فيما أنتجته نايدو بعد تلك المرحلة. فقد انطلقت تكتب للهند وعن الهند بروح هندية خالصة. لذا فإن من يقرأ قصائدَها لن يفوته اهتمامها البالغ بالثقافة الفولكورية للشعوب الهندية. فقد احتلت الحياة اليومية بحركتها وصخبها وتنوّع مظاهرها حيّزًا كبيرًا من إنتاج نايدو الشعري. فالكثير من قصائدَها تتغنى بمختلف الطبقات الاجتماعية ومختلف العقائد والمذاهب والمهن والعادات والممارسات. فهناك قصائد تحتفل بشتى أصحاب الحِرَف والصناعات: المغنين، التجّار، الباعة، صيّادي الأسماك، الحمّالين، الشعراء، النسّاجين، سحرة الثعابين، المتسولين، الغجريات، الراقصات، وحتى الأميرات والأمراء والملكات والملوك. وتحتفل قصائد أخرى بالأديان والطوائف والمذاهب على اختلافها: الإسلام — شيعةً وسنّة — الهندوسية، المسيحيية، والزرادشتية. كما تتناول قصائد أخرى مختلف الطقوس كإحراق المرأة الهندوسية لنفسها بعد موت زوجها، واحتفال المسلمين بعاشوراء، واحتفال الشيعة بالنيروز، وطقوس الحب الحوارية بين العشاق.

هناك أيضًا قصائد تحتفل بالطبيعة: بالربيع والصيف، بالحقول والغابات، بأشجار الأشوكا والشامبا والغلموهار واللوتس وجوز الهند والمانجو واللوز حين تتفتح أزهارها،

"نصحها غوس بأن تلقي بما كتبته في سلة المهملات، وأن تخرج من عباءة الشعر الإنجليزي وتكتب بعقلية هندية"

وبطيور القاوند والكويل والببغاء والصفارية والزقزاق وهي تتنقل ما بين الأشجار والأنهار والبحيرات.

وبين هذه وتلك قصائد تتناول فيها نايدو الحياة والموت تناولًا فلسفيًا لا يخلو من نزعة صوفية، تكاد الحياة فيها تستوي مع الموت.

لكن على الرغم من هذه الروح الصوفية التي تميل إلى السلام والسكون، وهذا الانشغال بفلسفة الحياة والموت، فقد كرست نايدو جانبًا من شعرها للدعوة إلى استقلال الهند. فراحت تستنهض الشعب الهندي وتدعوه لأن ينتفض، ويسعى لنيل حريته. لقد رأت نايدو في الهند دولةً عظمى تغطّ في سبات عميق، غير مدركة بعدُ لما تملك من طاقات هائلة — دولةً مؤهلةً لقيادة الشعوب التي ترزح تحت نير الاستعمار الغربي والأخذ بيدها نحو الحرية: "الشعوب التي تنتحبُ في الظلمة المكبلة بالقيود/تتوق إليك لتأخذي بيدها إلى فجر صباحات عظيمة..."

هكذا كانت نايدو شاعرة الحب والسلام والحرية والإنسانية، فاستحقت بجدارة اللقب الذي عُرفت به: عندليب الهند.

* * *

حاملو الهودج

برفق، آه برفق نحملها ونسير،
وهي تتمايل كأنها زهرة تحملها ريح أغنيتنا؛
تنساب مثل طائر على زَبد جدول،
تطفو مثل ضحكة على شَفَتَيّ حلم.
بابتهاج آه بابتهاجٍ تنطلق بها ونغنّي،
نحملها ونسير بها كأنها لؤلؤةٌ في خيط.
بلطف، آه بلطف نحملها ونسير بها،
وهي معلقة مثل نجمة يحملها ندى أغنيتنا؛
تعلو مثل شعاع ينطلق على جبين المدّ،
تهبط مثل دمعة من عيون عروس.
برفق، آه برفق ننطلق بها ونغنّي،
نحملها ونسير بها كأنها لؤلؤةٌ في خيط.

* * *

النساجون الهنود

أيها النساجون، يا من تنسجون عند انبلاج النهار،
لمَ تنسجون ثوبًا بهذه الروعة...؟
أزرقَ كجناح طائر القاوند البري،
إننا ننسج جلابيبَ طفلٍ حديث الولادة.
أيها النساجون، يا من تنسجون عند هبوط الليل،
لمَ تنسجون ثوبًا بهذا البريق...؟
مثل ريش الطاووس، أرجوانيًا وأخضر،
إننا ننسج وشاحات زواج للملكة.
أيها النساجون، يا من تنسجون بوقار وسكون
ما الذي تنسجون في البرد تحت ضوء القمر...؟
أبيضَ مثل ريشة وأبيضَ مثل سحابة،
إننا ننسج كفنًا لجنازة رجل ميت.

* * *

أغنية قروية

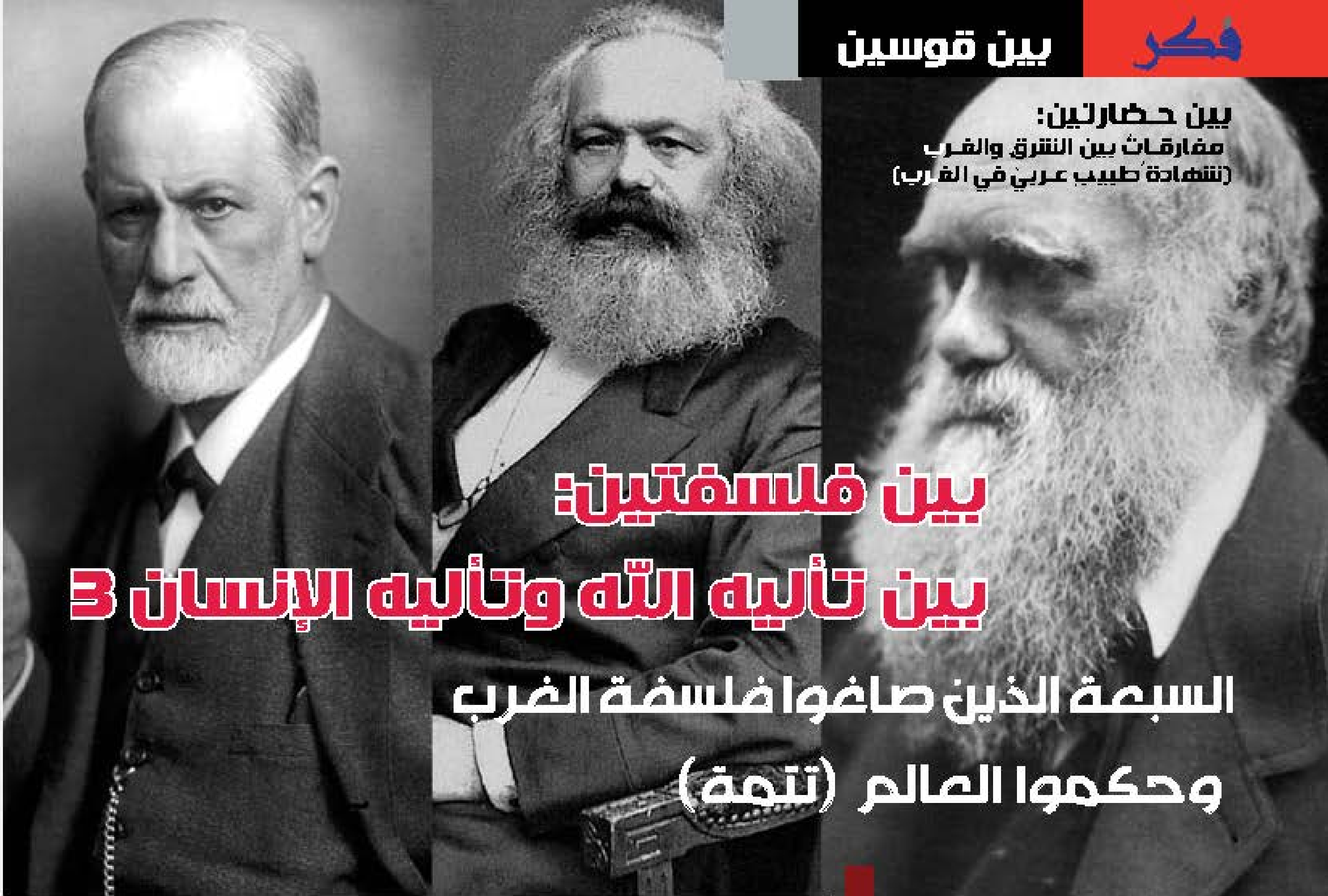
طفلتي الحلوة، يا طفلتي الحلوة، إلى أين تمضين؟
هل ستلقين بدُرَرِك إلى النسائم حين تهبّ؟
وتتركين أمّك التي أطعمتك من الحبوب الذهبية؟
هل ستجلبين الحزن على عاشقك الذي أتى راكبًا ليقترن بك؟
أمّاه، إلى الغابة البرية ماضيةٌ أنا،
إلى حيث تتفتح براعم الشامبا على أغصان الشامبا؛
باتجاه الجزر النهرية التي تسكنها طيور الكويل
حيث تتلألأ زنابق اللوتس، أصوات جماعة الجن تناديني!
طفلتي الحلوة، يا طفلتي الحلوة، الدنيا مليئة ببهجة
أغنيات العرائس، وأغنيات المهد، والراحة المعطرة بالصندل.
وثياب زفافك على النَّول، تتوهّج بالفضة والزعفران،
وكعكات زفافك على الموقد: إلى أين تمضين؟
أغنيات الزفاف، وأغنيات المهد لها إيقاعات شجيّة،
اليوم تضحك الشمس، وغدًا رياح الموت.
ألحان الغابة أعظم حلاوةً حيث تسقط جداول الغابات،
أمّاه، لا يمكنني أن أبقى، جماعة الجن ينادونني.

* * *

أغنية حلم

ذات مرة في حلم الليل وقفت
وحيدةً وسط أضواء غابة سحرية،
وقد غابت روحي عميقًا في رؤىً طلعت كأنها أشجار الخشخاش،
أرواحُ الحقيقة كانت الطيور التي تغرد،
أرواحُ الحب كانت النجوم التي تتوهج،
أرواحُ السلام كانت الجداول التي تتدفق
في تلك الغابة السحرية في بلاد النوم.
وحيدةً كنتُ وسط أضواء ذلك البستان السحري،
أحسست بنجوم أرواح المحبة
تجتمع ويسطع سناها حول شبابي الرقيق،
وسمعت أغنية أرواح الحقيقة؛
ولكي أبلَّ شوقي انحنيت انحناءً شديدًا
إلى جانب جداول أرواح السلام المتدفقة
في تلك الغابة السحرية في بلاد النوم.

بين حضارتين:
مفارقات بين الشرق والغرب
(شهادة طبيب عربي في الغرب)



بين فلسفتين:
بين تأليه الله وتأليه الإنسان 3

السبعة الذين صاغوا فلسفة الغرب وحكموا العالم (تتمة)



أ. د. مهند الفلوجي
أستاذ الجراحة والمشرف على:
معهد تاريخ الطب والعلوم
عند العرب والمسلمين
(www.ihams.org)
لندن

تقوم نظرية دارون على أصلين، كل منهما مستقل عن الآخر:

1 - المخلوقات الحية وجدت في مراحل تاريخية متدرجة لا دفعة واحدة، وهذا الأصل من الممكن البرهنة عليه.

2 - هذه المخلوقات متسلسلة وراثيًا ينتج بعضها عن بعض بطريقة التعاقب خلال عملية التطور البطيئة الطويلة، وهذا الأصل لم يتمكنوا من البرهنة عليه حتى الآن لوجود حلقات مفقودة في سلسلة التطور الذي يزعمونه.

ويزعم جُليان هكسلي (داروني ملحد، ظهر في القرن العشرين): أن الإنسان قد اختلق فكرة الله إبان عصر عجزه وجهله، أما الآن فقد تعلم وسيطر على الطبيعة بنفسه، ولم يعد بحاجة إليه، فهو العابد والمعبود في آنٍ واحد.

كان الناسُ (قبل دارون) يدعون إلى حرية الإعتقاد بسبب الثورة الفرنسية، ولكنهم بعد دارون أعلنوا إلحادهم الذي انتشر كالنار في الهشيم من بريطانيا إلى أوروبا إلى بقاع العالم.

ولم يعد هناك أي معنى لمدلول: آدم، وحواء، والجنّة، والشجرة التي أكل منها آدم وحواء، والخطيئة (حسب اعتقاد النصارى بأن المسيح قد صُلب ليخلّص البشرية من أغلال الخطيئة الموروثة التي ظلت ترزح تحتها من وقت آدم إلى حين صلبه)، وما عاد الإنسانُ سيّد المخلوقات، فهو ليس مُكرّمًا ولا هو خليفة الله في الأرض، ومن هنا صارت قارة أفريقية فجأة هي أصل ظهور الإنسان (لتُطابق نظرية دارون)، بل وظهرت أفلام سينمائية تدعمه تدور حول مملكة القردة (The Planet of the Apes) التي تتصارع مع الإنسان الذي يستعبدها في أقفاص التجارب الحيوانية، وحول(Rise of the Planet of the Apes) كأسيادٍ للأرض بدل الإنسان!!! وغيرها كثير من الخيال الغريب. ولم تعد هناك غاية من وجود الإنسان ككائنٍ متفرّد، لأن دارون قد جعل بين الإنسان والقرد نسبًا، وزعم أن الجدّ الحقيقي للإنسان هو خلية صغيرة عاشت في مستنقع آسن قبل ملايين السنين!!! وصارت عبادة الطبيعة هي البديل عن عبادة الله، فقد قال دارون: "الطبيعة تخلق كل شيء ولا حدّ لقدرتها على الخلق". و"إن تفسير النشوء والارتقاء بتدخل الله هو بمثابة إدخال عنصر خارق للطبيعة في وضع ميكانيكي بحت"!!! قال تعالى ﴿وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ وَمَا لَهُم بِذَٰلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ﴾ الجاثية:24.

آثار نظرية دارون: وجدت النظرية مناخًا مناسبًا إذ ولدت بعد زوال سلطان الكنيسة والدين، وبعد الثورة الفرنسية والثورة الصناعية حيث كانت النفوس مهيأة لتفسير الحياة تفسيرًا ماديًا بحتًا، بعيدًا عن تفسيرات اللاهوت الكنسية، وسرعان ما شملت معظم فروع المعرفة

الإنسانية من علمية وأدبية، بل وحتى فرضوها لتفسير نظام الحياة والكون، الذي يسير بدقة متناهية بتدبير الحكيم (الَّذِي أَعْطَى كُلَّ شَيْءٍ خَلْقَهُ ثُمَّ هَدَى) طه:50. ولم يوجد في التاريخ البشري نظرية باطلة صبغت مناحي الفكر الغربي كما فعلت نظرية النشوء والارتقاء الداروينية. لقد شكّلت نظرية دارون حجر الزاوية لـ "ماركس" الذي استمد منها مادية الإنسان، وجعل مطالب حياته تتمحور وتنحصر في (الغذاء والسكن والجنس)، مهملاً بذلك جميع العوامل الروحية والنفسية. وكانت نظرية دارون إيذانًا لميلاد نظرية فرويد في التحليل النفسي، واستمد فرويد منها حيوانية الإنسان، فالإنسان عنده حيوان جنسي، لا يملك إلا الانصياع لأوامر الغريزة، وإلا وقع فريسة الكبت المدمر للأعصاب. والتطور عند فرويد أصبح مفسّرًا للدين تفسيرًا جنسيًّا: "الدين هو الشعور بالندم من قتل الأولاد لأبيهم الذي حرمهم من الاستمتاع بأمهم، ثم صار عبادة للأب، ثم عبادة الطوطم، ثم عبادة القوى الخفية في صورة الدين السماوي، وكل الأدوار تنبع وترتكز على عقدة أوديب".

وقد عارض العلماءُ بشدة دارون ونظريته: فانتقدها كريسي موريسون بقوله: "إن القائلين بنظرية التطور لم يكونوا يعلمون شيئًا عن وحدات الوراثة (الجينات)"، وهي التي تحافظ على بقاء النوع وديمومته بلا تغيير وتطوير لنوع آخر. وناقش أنتوني ستاندن (مؤلف كتاب: العلم بقرة مقدسة) الحلقة المفقودة (الثغرة بين نوع وآخر)، فيقول: "إنه لأقرب من الحقيقة أن تقول: إن جزءًا كبيرًا من السلسلة مفقودة وليس حلقة واحدة، بل إننا لنشك في وجود السلسلة ذاتها". وأبطل باستور أسطورة التوالد الذاتي، وكانت أبحاثه ضربة قاسية لنظرية دارون.

وحين اضطرب أصحاب الداروينية الحديثة أمام النقد العلمي، خرجوا بأفكار جديدة لإحياء الداروينية بعد تحطمها أمام علم الجينات فاستبدلوا آلية التطور بقانون "الطفرات الوراثية المفاجئة"، وجاءوا بفكرة "المصادفة". وقد أُجبروا على الإقرار بتفرّد الإنسان بيولوجيًّا عن القرد، برغم التشابه الظاهري بينهما (وهذه ضربة أخرى لدارون ومعاصريه التابعين). الحقيقة، أن الداروينية أثارت تساؤلات عديدة أكثر مما أعطت من حلول وإجابات.

اقترح ابن عم دارون فرانسيس كالتون Francis Galton 1822–1911 في عام 1865 وعام 1869 قيام علم تحسين النسل (سمّاها: يوجينيكس Eugenics)، وكلمة يو-جينيكس مشتقة من الكلمة الإغريقية: يو (بمعنى جيّد) ولاحقة: جينيكس (استيلاد الجنس) التي استحدثها السير فرانسيس كالتون عام 1883 وعرّفها أنها «دراسة جميع القوى الإدارية تحت السيطرة البشرية لتحسين أو إضعاف نوعية العرق البشري لأجيال المستقبل». وقد قرأ دارون كتابات ابن عمه (كالتون) بشغف، حتى إنه كرّس





قامت العائلة المالكة البريطانية بدور المروّج لأفكار دارون في التطور، فخلدوا صورته على ورقة النقد فئة 10 باونات استرلينية. كما سكّوا له عُملة نقدية فئة الباونين الإسترلينيين في المئوية الثانية على ولادته (1809 - 2009م).

فصولاً في كتابه (أصل الإنسان) لمناقشة نظريات كالتون.

لقّنَ اللهُ دارونَ درسًا في (المرض والموت)! اللذين لم يحسب دارون حسابهما في نظريته، إذ توفى الله ثلاثة من أولاده العشرة صغارًا الواحد تلو الآخر (أولى بناته: آن اليزابيث دارون ماتت بالسل وعمرها 10 سنين، ثاني بناته: ماري إليانور دارون عاشت 23 يومًا فقط، وآخر أبنائه العشرة شارلس وربنغ دارون وُلد مصابًا بمتلازمة "داون" ومات بالحمى القرمزية بعد 18 شهرًا من ولادته)، رغم تمشدق دارون بتحسين النسل وبقاء الأصلح والإنتقاء الطبيعي!!!

ناقش كالتون في أنه مثلما تتوارث المواصفات الجسدية الفيزيائية بوضوح في الأجيال البشرية، فكذلك الصفات العقلية (كالعبقرية والموهبة)، وناقش كالتون في أن أخلاقيات المجتمع يجب أن تتغير حتى تكون عملية الوراثة قرارًا واعيًا مقصودًا، من أجل تفادي التوالد الكثير لأفراد المجتمع «الأقل صلاحية وكفاءة» والتوالد القليل للأفراد «الأكثر صلاحية وكفاءة». وفي رؤية كالتون، فإنّ المؤسسات الاجتماعية، مثل: ملاجئ المعوقين ومصحات المجانين إنما تسمح ببقاء وديمومة البشر الرديء الدون بمستويات أسرع من البشر المتفوق في المجتمع الجدير بالاحترام، وإذا لم تُتخذ إجراءات التصحيح، فإنّ المجتمع سرعان ما يكون غاصًّا بالرديء الدون.

والفقرة الآتية لـ مالثوس توضح تأثيره في كالتون، حيث يقول مالثوس (في كتابه «مقالة في مبدأ التكاثر السكاني» عام 1798، الفصل التاسع، ص 72) وهو يقترح طرائق تربية الحيوان التي يمكن تطبيقها على الإنسان، قبل فكرة فرانسيس كالتون التي سمّاها من بعد «يو- جينيكس» (تحسين النسل) عام 1883:

(لا يبدو... على أي حال أنّ الاهتمام بتوليد سلالة محسنة بعض الشيء (بما يشبه استحداثه في الحيوانات) أمرًا عسيرًا لا يمكن استحداثه بين بني الإنسان. قد يكون انتقال الذكاء أمرًا مشكوكًا فيه؛ لكن مواصفات الضخامة، والقوة، والجمال، والبشرة، وربما طول العمر يمكن نقلها إلى حد ما... ولمّا كان العرق البشريّ لا يمكن تحسينه دون شجب وإجبار جميع العيّنات الرديئة للتبتل والعزوبية (الامتناع عن التناسل)، لا يمكن تعميم هذا التوالد كأمرٍ عامّ).

طوّر كالتون علم يوجينيكس (تحسين النسل) ومبدأه الأساس هو «السيطرة» وتعزيز القياسات النوعية والتحليلية لـ «السمات المرغوبة» لأجل إعداد دليل مُرشد لكيفية الحصول على «النسل الممتاز حقًّا». وهذه النظريات المُنادية بالـ «العرق المتفوّق»، وهو عادةً عرق «نورديك» (سكان شمال أوروبا من الجرمان والإسكندنافيين) والعرق «الآريّ» مع تحسين النسل (يوجينيكس)، التي ابتكرها سير فرانسيس كالتون (مع آخرين) وأشاعها مع مطلع القرن العشرين، كان لها التأثير الأساسيّ البارز في سياسات النازية العرقية وبرنامجهم في تحسين النسل (يو- جينيكس) الذي قام بتنفيذه أدولف هتلر (متأثرًا بـ (دارون وكالتون).

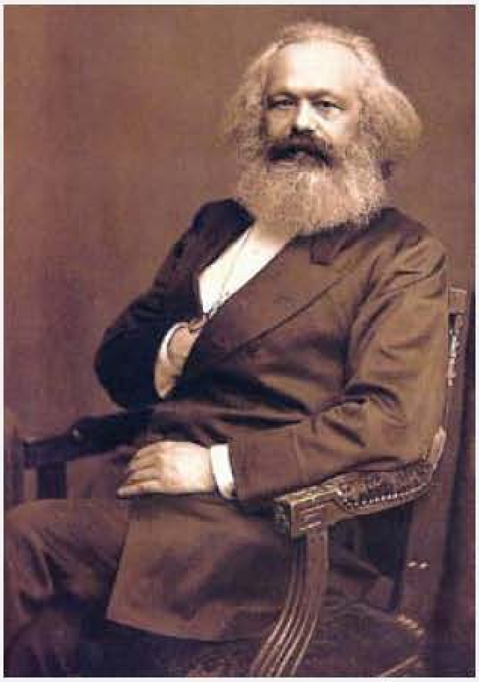
وكانت هذه النظريات نفسها لـ (مالثوس وسبنسر ودارون وكالتون) وراء التفرقة العنصرية في الجنوب الأفريقي Apartheid. كان التمييز العرقي العلميّ وصمة عار نسجت نظريات ووضعت مقترحات حديثة تدّعي زورًا الدليل العلمي: دليل التطور البيولوجي لدارون والتطور الإجتماعي لسبنسر من وراء فروق أعراق البشر المختلفة. وتسبب في كوارث الدمار الإنساني في الحرب العالمية الثانية التي انتهت بمقتل 60 مليونًا من البشر.

1. كارل ماركس (1818- 1883) Carl Marx:

يُعدّ اليهودي الألماني وفيلسوف الاجتماع كارل ماركس أحد كبار الاقتصاديين في التاريخ، ومن أهم ما كتب هو البيان الشيوعي (1848)، ورأس المال (1867–1894) ونظّر لصراع الطبقات في تفسيره المادي الجدلي للتاريخ بقوله في البيان الشيوعي: «لا يزال يُفسر تاريخ جميع المُجتمعات الحالية بتاريخ صراعات الطبقات».

عاش طريدًا متنقلاً من ألمانيا إلى فرنسا إلى بروكسل، وأخيرًا انتقل واستقر في لندن عام 1849. حيث أمضى بقية حياته (عاش في لندن 44 سنة). انتقل مقر الرابطة الشيوعية معه إلى لندن. توفي ماركس في لندن بتاريخ 14 مارس 1883م بالتهاب الرئتين. توفي بلا جنسية؛ ودفنته عائلته واصدقاءٌ قلة في مقبرة هايكيت Highgate بلندن يوم 17 مارس عام 1883. يحمل شاهد قبر ماركس رسالة منحوته تقول "يا عمال العالم اتحدوا" وهو للسطر الأخير من البيان الشيوعي، كما احتوى شاهده





كارل ماركس (1818-1883م) وفريدريك إنجلز (1820-1895م) الفيلسوفان الألمانيان الصديقان مؤلفا البيان الشيوعي، عاشا في لندن (العاصمة الرأسمالية) وماتا فيها !!!

على مقطع من كتاب إحدى عشرة أطروحة حول فيورباخ (حرره إنجلز): "كل ما فعله الفلاسفة هو تفسير العالم بطرق مختلفة – لكن المهم هو تغييره". في عام 1954 قام الحزب الشيوعي في بريطانيا العظمى ببناء شاهد قبر ضخم لماركس مع تمثال نصفي له نحته لورانس برادشو، أما قبر ماركس الأصلي فقد بقي بزينة بسيطة. وفي عام 1970 كانت هناك محاولة فاشلة لتدمير هذا النصب التذكاري باستخدام قنبلة محلية الصنع. عند وفاة إنجلز في عام 1895 ترك "جزءًا كبيرًا" من ثروته التي بلغت 4.8 مليون دولار لابنتي ماركس اللتين كانتا على قيد الحياة. وحاول المؤرخ الماركسي ايريك هوبسباوم تلميع صورة ماركس بقوله: "لا يمكن لأحد أن يقول أن ماركس توفي وهو فاشل" لأنه على الرغم من أنه لم يحصل على أتباع كثيرين في بريطانيا إلا أن كتاباته بدأت بالفعل بإحداث تأثير على الحركات اليسارية في ألمانيا وروسيا. وخلال 25 سنة من وفاته كانت الأحزاب الاشتراكية في القارة الأوروبية تعترف بتأثير ماركس وتحصد الكثير من الانتخابات.

> صار الثلاثي: دارون وفرويد وماركس يُسمّون بـ (الثالوث غير المقدس Unholy trinity) لأنهم وضعوا لَبِنات الأساس للمجتمع الملحد الحديث.

انضم ماركس لمنظمة سرية متطرفة تدعى "حزب العدالة" في أثناء إقامته في بروكسل عام 1846، وقد كان ذلك الحزب نشطًا بشكل سياسي سري منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر (1830). وقد كان أعضاء حزب العدالة نشطين في ألمانيا وانجلترا وسويسرا بالإضافة إلى فرنسا. في عام 1847، تمت إعادة تنظيم حزب العدالة إلى مجتمع سياسي علني ناشد الطبقات العاملة بشكل مباشر. وقد سُمّي ذلك المجتمع السياسي باسم "الرابطة الشيوعية". شارك كل من ماركس وانجلز في صياغة البرنامج والمبادئ التنظيمية للرابطة الشيوعية الجديدة.

نُشر البيان الشيوعي لأول مرة في 21 شباط عام 1848، بعد أن تمت كتابته للرابطة الشيوعية من قبل ماركس وإنجلز وقد استمرت مدة كتابته من ديسمبر عام 1847 حتى يناير من عام 1848. وقد وضع البيان الشيوعي معتقدات الرابطة الشيوعية الجديدة. وضعت الأسطر الأولى في الكتيب الأساس الرئيسي للماركسية مبتدئةً بالقول "إن تاريخ كل مجتمع متواجد حتى الآن هو تاريخ صراع الطبقات". وقد استمر النظر للتناقضات التي ادعى ماركس وجودها إنها بسبب تضارب مصالح البرجوازية (الطبقة الثرية) والبروليتاريا (الطبقة العاملة). وانطلاقًا من هذا، عرض البيان الحجة على ضرورة دعم الحزب الشيوعي بدلاً من الأحزاب الأخرى لمصلحة البروليتاريا بهدف الإطاحة بالمجتمع الرأسمالي واستبداله بالاشتراكية. صرّح ماركس إن التغييرات في المجتمع لم تتحقق إلا بالجهود المتواصلة وقوة إرادة "حفنة من الرجال". أصبحت لندن المقر الرئيسي الجديد للرابطة الشيوعية. وبرغم الانقسامات الداخلية، ارتبط ماركس بشدة مع العمال الألمان الإشتراكيين الناشئين في مجتمع تعليمي. عقدت جمعية تربية العمال الألمان اجتماعاتها في شارع الطاحونة العظمى، سوهو، منطقة الترفيه وسط لندن.

علاقة ماركس بدارون: تزعم نظرية دارون في التطور أن البشر لم يُخلقوا وإنما تطوروا، وأن البشر ليسوا متساوين وإن البعض منهم متطور أكثر من الآخرين. قرأ كارل ماركس (أصل الأنواع) لدارون عدة مرات، واستخدم مصطلح "البقاء للأصلح" لإضفاء العلمية على "صراع الطبقات الجدلي"، حيث يقوم منظمو العمل والمجتمع لإيجاد فوضى اجتماعية تُمكّن طغاة الشيوعية من الإمساك بزمام القوة.

وكتب كارل ماركس لصديقه (لاسال) في 16 كانون الثاني 1861م:

(كتاب دارون مهم جدًا وخدمني كأساس في الانتقاء الطبيعي بالنسبة لصراع الطبقات في التاريخ).

ثم قام كارل ماركس بإهداء كتابه شخصيًا وبخط يده لدارون.

فأجابه دارون في رسالة: «سيدي العزيز: أنا أشكرك للشرف الذي أوليتموني بإرسال عملكم الكبير حول رأس-المال؛ وأنا أتمنى قلبيًا أن أكون أكثر استحقاقًا لاستلامه، لفهم أكثر لموضوع الاقتصاد السياسي العميق والمهم. وبرغم أن دراساتنا مختلفة جدًا، فأنا أعتقد أننا معًا نرغب بحماس توسيع المعرفة، وأن هذا على المدى البعيد سيضيف لسعادة البشرية. سأبقى سيدي العزيز: المخلص لكم شارلس دارون) انتهى.

وقد قرأ دارون أول مئة صفحة من كتاب "رأس- المال" (كانت كتبُ ذلك الزمان غالبًا ما، تُطبع والصفحات مطوية الحافات، وعلى القارئ ضرورة فتحها لقراءتها).

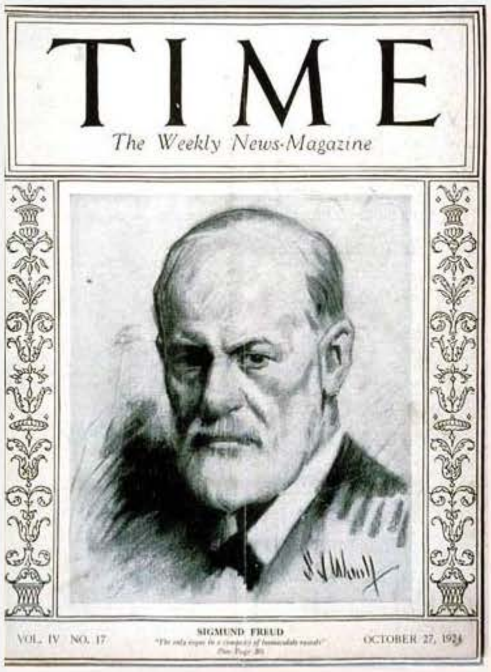


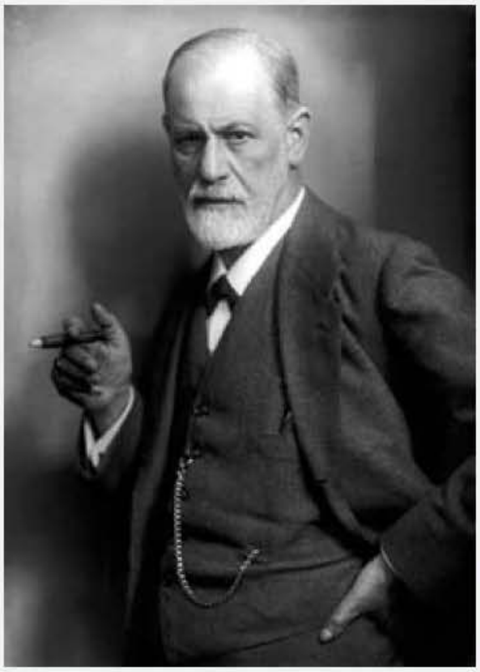


صورة ماركس على الأوراق النقدية فئة 100 مارك، في ألمانيا الشرقية قبل سقوط جدار برلين.
لاحظ علامة الفرجال (الماسوني) مع المطرقة بدل الشعار الشيوعي: المنجل والمطرقة مما يدل على امتزاج الماسونية بالشيوعية.



إهداء كارل ماركس الشخصيّ لكتابه (رأس- المال: نقد الاقتصاد السياسي) وبخطّ يده،
لرفيق عصره وزمانه شارلس داروين والاثنان عاشا في لندن وانجلترا. كتب على كتابه:
السيد شارلس داروين: من معجبه المخلص. كارل ماركس، لندن 16 حزيران 1873، 1، فيلا مودينه ميتلاند بارك





كان سيغموند فرويد نجم مجلة الـ (تايم) الأمريكية، وكانت وسائل الإعلام بوقًا يرّوج آراءه الجنسية الشاذّة. وكان مفوهًا طليق اللسان وكانت أفكاره ونظرياته ظاهرةً متميزة في الإعلام وسببًا رئيسًا في انتشار الثورة الجنسية في أمريكا والعالم.

2. **سيغموند شلومو فرويد** Sigmund Freud (1856- 1939م):

طبيب الأعصاب النمساوي اليهودي الذي أسس مدرسة التحليل النفسي وعلم النفس الحديث. اشتهر فرويد بنظريات العقل واللاوعي، وخلق الممارسة السريرية في التحليل النفسي لعلاج الأمراض النفسية عن طريق الحوار بين المحلل النفسي والمريض، وتفسير الأحلام، كمصدر لرغبات اللاوعي.

سُمّي فرويد بـ "دارون النفس البشرية" (Frued: The Darwin of the Human Psyche)، وصار الثلاثي: دارون وفرويد وماركس يُسمّون بـ (الثالوث غير المقدس Unholy trinity) لأنهم وضعوا لبِنات الأساس للمجتمع الملحد الحديث. لقد تمّ تجاوز الكثير من أفكار فرويد، أو تعديلها من قبل المحافظين الجدد و"الفرويديين" نهاية القرن العشرين. وبرغم التقدم في مجال علم النفس حيث ظهرت عدة عيوب في الكثير من نظرياته، إلاّ أنه بقت أساليب فرويد مهمة في تاريخ الطرق السريرية، وأفكاره لا تزال تؤثر في بعض العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية. وبرغم الانتقادات الكثيرة، لا زال البعض يرى لفرويد فضل في تطويرعلم النفس.

التطور النفسي الجنسي: استخدم مصطلح (ليبيدو libido أي الشهوة والشبق الجنسي) كان يهدف فيه إلى إبراز قيمة الغرائز الطبيعية وجعلها المؤثر الأول في السلوك الإنساني. لاقى فرويد الكثير من الانتقادات ممن جاؤوا بعده، وثبّتت دراسات حديثه انتقادات لنظرة فرويد الجنسية الجامده عند الإنسان، وكيف أنه أرجع كثيرًا من الاضطرابات إلى عوامل جنسية بحتة، وتجاهل الجانب الاجتماعي والروحاني وكيفية تأثيرها في الشخصية السوية وتأثيرها في العقد الجنسية، وكأن الدماغ عنده من لواحق الأعضاء التناسلية وليس العكس (فالأعضاء التناسلية حقيقة هي لواحق تأتمر بأمر الدماغ المسيطر).

الهو، والأنا، والأنا العُليا (Id، Ego، Superego): رأى فرويد أن الشخصية مكونة من ثلاثة أنظمة هي: الهو Id ، والأنا Ego ، والأنا العُليا Superego ، وأن الشخصية هي محصلة التفاعل بين هذه الأنظمة الثلاثة.

الهو أو النفس المشتهية يقصد به طبيعتنا الأساسية التي لم يهذبها التعلم أو الحضارة تحوي الغرائز الحيوانية لدى الإنسان مع رغبة جامحة دائمًا تتطلب الإشباع فوريًا دون الاعتبار لقواعد أو معايير. والمبدأ الذي يحكمه هو اللذة. ويستمد الهو طاقته من الاحتياجات البدنية مثل نقص الطعام أو الجنس الذي يتحول إلى طاقة نفسية ضاغطة، ويحتل الهو وغرائزه اللاشعور أي خارج نطاق شعور الإنسان وتحكّمه الإرادي.

الأنا (كما يراها فرويد) هو شخصية المرء في أكثر حالاتها اعتدالاً بين الهو والأنا العُليا، حيث تقبل بعض التصرفات من هذا وذاك، وتربطها بقيم المجتمع وقواعده، حيث من الممكن للأنا أن يقوم بإشباع بعض الغرائز التي يطلبها الهو، ولكن في صورة متحضرة يتقبلها المجتمع، ولا يرفضها الأنا العُليا

• مثال: عندما يشعر شخص بالجوع، فإن ما تفرضه عليه غريزة البقاء (الهو) هو أن يأكل حتى لو كان الطعام نيئًا أو برّيًا، بينما ترفض قيم المجتمع والأخلاق (الأنا العليا) مثل هذا التصرف، بينما يقبل الأنا إشباع تلك الحاجة، ولكن بطريقة متحضرة، فيكون الأكل نظيفًا ومطهوًا ومعدًّا للاستهلاك الآدمي، ولا يؤثر على صحة الفرد أو يؤذي المتعاملين معه

• يعمل الأنا كوسيط بين الهو والعالم الخارجي، فيتحكم في إشباع مطالب الهو وفقًا للواقع والظروف الاجتماعية.

• ويمثل الأنا الإدراك والتفكير والحكمة والملائمة العقلية، ويشرف الأنا على النشاط الإرادي للفرد.

• ويعد الأنا مركز الشعور إلا أن كثيرًا من عملياته توجد في ما قبل الشعور، وتظهر للشعور إذا اقتضى التفكير ذلك.

• ويوازن الأنا بين رغبات الهو والمعارضة من الأنا العُليا والعالم الخارجي، وإذا فشل في ذلك أصابه القلق ولجأ إلى تخفيفه عن طريق الحيل الدفاعية.

العقل الباطن: هو ما يعرف عند فرويد باللاشعور وهو يتكون من الدوافع والرغبات والخبرات المكبوتة منذ الطفولة المبكرة وتؤثر في كل حياة الفرد في المستقبل.. وهي ليست مكبوتة لا تظهر، بل تظهر من خلال الهفوات والأحلام والاعراض المرضية. ولذك يقول فرويد: إن الخمس سنوات الأولى من حياة الفرد هي أهم مرحلة في حياته، لأن خبراتها تؤثر في مستقبل الفرد والمجتمع من ثم. كما ظن فرويد أن الكوكايين ذو أثر إيجابي في شفاء النفس، فقام بعلاج أحد مرضاه باستخدام الكوكايين لكنه توفي إثر ذلك!

عقدة أوديب الذكرية وعقدة أليكترا الأنثوية: تأثر فرويد بالأساطير اليونانية جدًا، كما تأثر فرويد بالمسرحيات الدرامية لـ "وليم شكسبير" وكانت لأصوله اليهودية وولائه لهم تأثير كبير في تشكيل نظرياته النفسية والأخلاقية. تزوج فرويد عام 1886م وأنجب 6 أطفال: ثلاثة بنين وثلاث بنات، وأصبحت إحدى بناته طبيبة نفسية، وهي (آنا فرويد)، ولقد اشتهرت بعلاج الأطفال في لندن.

عقدة أوديب للذكور: هي مفهوم أنشأه سيغموند فرويد، واستوحاه من أسطورة أوديب الإغريقية وهي عقدة نفسية

تطلق على الذكر الذي يحبّ والدته ويتعلق بها، ويغير عليها من أبيه ويكرهه، ويشعر بأبيه بوصفه منافسًا له في حبّ الأم. ويفسّر (فرويد) زواج أوديب من أمّه بأنّ حب الأم فطري، ولكن أوديب لم يترجم هذا الحب بالشكل الصحيح. مرحلة في تطور الطفل تتميز برغبة الطفل في الاستئثار بأمه، لكنه يصطدم بواقع أنها ملك لأبيه، مما يجعل الطفل في هذه المرحلة من تطوره التي تمتد من السن 3–9 يحمل شعورًا متناقضًا تجاه أبيه: يكرهه ويحبه في آن واحد، جرّاء المشاعر الإيجابية التي يشمل بها الأب ابنه. تجد عقدة أوديب حلها عادة في تماهي الطفل مع أبيه. لأن الطفل لا يستطيع أن يقاوم الأب وقوته فإنه يمتص قوانين الأب، وهنا يأتي تمثل عادات وأفكار وقوانين الأب في قالب فكري لدى الطفل. يرى فرويد أن السمات الأساسية لشخصية الطفل تتحدد في هذه المدة بالذات، التي تشكل جسر مرور للصغير من طور الطبيعة إلى الثقافة، لأنه بتعذر امتلاكه الأم يكتشف أحد مكونات القانون، متمثلاً في قاعدة منع زنا المحارم. وتقابل عقدة الذكر لـ "فرويد" بـ (عقدة اليتكرا) عند الإناث، حيث تتعلق البنت عاطفيًا بوالدها، وتكون هناك بعض العداوة نسبيًا للأم نتيجة للغيرة منها. وبنى أدباء أوروبا على هذه الأسطورة الإغريقية الكاذبة نظريات ومسرحيات تراجيدية بصياغة أخرى، ثم جاء فرويد ليعلل الأمراض النفسية بناءً على أساس هذه الأسطورة المضحكة. كما أن للعقدة نفسها عند فرويد رواية جماعية تتمثل في أسطورة اغتيال الأب التي يعدها منشأ للعقائد والأديان والفنون والحضارة عمومًا.

تفاصيل أسطورة أوديب الإغريقية (كُتبت في القرن الخامس ق. م):

كان ملك ثيبس (أو طيبة) الإغريقي (لايوس) قد تزوج الملكة (جوكاستا) لمدة دون إنجاب، وكانت من عادات الإغريق أن يستشيروا (أوراكل) إي كُهّان أبولو في معبد دلفي، فقرأ العرّافون الطالع أنّ الملكة إذا أنجبت طفلاً فإنه سيقتل أباه (لايوس) ويتزوج بأمّه (جوكاستا). أنجبت الملكة ابنًا، فقرر الملك منع تحقيق النبوءة المشؤومة، فسَمّرَ كاحلي طفله على بعضهما (أي دقّهما بالمسامير) لمنعه أن يحبو أو يزحف على قدميه، ثم قرر التخلص من ابنه، فأمر أحد جنوده أن يأخذه لجبل الغابة المجاورة، وتركه هناك ليموت وحده، فذهب به الجندي لكن لم تطاوعه نفسه على ترك الطفل الصغير ليموت هناك، فسلّمه لراعي غنم، ورجع وأخبر الملك أنه تخلص من أوديب. وأما راعي الغنم فقد سلّم الطفل المسكين لراعي غنم آخر، سلّمه للبلاد المجاورة، فتبناه أخيرًا الملك (بوليبص) وملكته (ميروب) المحرومين من الأطفال.

وبسبب تورم قدميه وكاحليه، سُمّي الطفل أوديب أو أوديبوس Oedipus ، حيث الكلمة الإغريقية أوديما تعني تورّم، ومنها استعارت الإنجليزية الكلمة أوديما (بالعربية وذمة)، اُستبدل حرف (م) بحرف (ب). ثم كَبُرَ أوديب وأصبح ذا شأن عظيم هناك. وبعد مرور سنوات، أخبره أحد رجال القصر، وهو سكران، أن بوليبص ليس والده الحقيقي، لكن أوديب سأل والديه فأنكرا ذلك وأكدا له أنهما والديه. فطلب أوديب رأيًا ثالثًا فاستشار العرّافين (أوراكل) في معبد دلفي، فلم يخبروه بهوية والديه الحقيقيين، لكنهم أخبروه أن قدره أن يقتل والده ويتزوج أمّه. فقرر أوديب مغادرة البلاد بلا رجعة، تفاديًا ومنعًا لتحقيق هذه النبوءة المشؤومة. لذلك رحل إلى مدينة ثيبس (أو طيبة) لكونها أقرب البلاد. وهكذا يعود أوديب لمسقط رأسه.

وقبل دخوله المدينة كان هناك جسر للمرور، وفي أثناء عبوره الجسر واجه ملك ثيبس (لايوس: والده الحقيقي) وهو في مركبته، فطلب منه التنحي جانبًا ليعبر بمركبته. وخلال المشادة والدفاع عن النفس، قتل أوديب الملك دون علمه أن الشخص الذي قتله هو ملك ثيبس ووالده الحقيقي، وهرب خادم الملك والشاهد على الحادثة. ثم عند وصول أوديب إلى مدينة ثيبس كان هناك كائن أبو الهول الخرافي (سفنكس) يمنع الداخلين للمدينة. ولكي يدخلوا يلزمهم حلّ لغز، وإلاّ يأكلهم أبو الهول إذا لم يحلّوا اللغز. واللغز هو: (ما هو الشيء الذي يمشي على أربع في الصباح، وعلى اثنين في العصر، وعلى ثلاث في الليل؟) فأجاب أوديب: (هو الإنسان في طفولته يزحف على أربع، وفي بلوغه يمشي على رجلين اثنتين، وفي شيخوخته يتكأ على عصا المشي – أي على ثلاث)، فاستطاع أوديب بذكائه أن يكون أول من يحلّ اللغز، فصُعِق أبو الهول وقتل نفسه بعد أن رمى نفسه بالبحر، وبذلك تخلصت مدينة طيبة من هذه اللعنة.

ووصل أيضًا خبر مقتل ملك ثيبس حيث ظنّ سكان المدينة أن الملك قُتل في أثناء بحثه الإجابة على لغز أبو الهول، فشكر سكان طيبة لأوديب صنيعه ولم يكن هناك أجدر من أوديب البطل ليخلف الملك، فتزوج أرملة الملك جوكاستا (أمه الحقيقة)، وأنجب منها أبناءً أربعة (ولدين: إتوكليس و بولينيس، وابنتين: أنتيون و إسمين). وبعد مدة ينتشر وباء يصيب المدينة بالعقم، فلا نبات ينمو أونساء تحمل. فيؤكد الملك أوديب لسكان مدينته طيبة بأنه سُينهي الوباء والمعاناة.

فأرسل أوديب أخَ الملكة (كريون) ليأتي كُهان معبد دلفي للاستعلام عن سبب الوباء، فتأتي الإجابة أن الملك السابق (لايوس) قد قُتل ويجب الأخذ بثأره أما قتلاً أو نفيًا، فسأل أوديب عرّافًا عن هوية قاتل الملك، فأنذره العرّاف بأن لا يبحث عن القاتل، ولكن في عنفوان الجدال أستُثير العرّاف، فقال له إنه هو (أوديب) القاتل، وأنّ من المخجل ألا يعرف والده. فتدخلت زوجة الملك لتهدأ من روع أوديب، وتؤكد أن ابنها قد مات طفلاً، وأن مقتل زوجها كان على يد قاطع طريق (دون علمها أن زوجها الثاني أوديب هو ابنها، وهو الذي قتل أباه وزوجها الأول لايوس).

وفجأة يقدم رسول البلاد المجاورة، ليخبرهم بموت الملك (بوليبص) فيرتاح أوديب بعض الشيء بأن النبوءة لا يمكن تحقيقها لعلمه أن أباه بوليبص قد مات (فلا يمكن له قتله). لكن الرسول يسترسل بالكلام قائلاً بأن أوديب كان في الحقيقة ابنه بالتبني. وهنا تدرك جوكاستا أخيرًا هوية أوديب الحقيقية، فتطلب من أوديب أن يتوقف عن بحثه عن قاتل لايوس لتثني عزمه واستمراره في البحث. لكن أوديب يسئ فهم الملكة معتقدًا أنها متأففة من الزواج به كونه ابن عبد. فتدخل الملكة جوكاستا داخل القصر وهي منهارة مكتئبة، ثم تقرر الإنتحار وتقوم بشنق نفسها. ويستطيع أوديب من توثيق قصة الرسول وذلك باستجواب الراعي الذي تُرك معه أوديب ليموت كطفل. فيعلم أوديب منه أن الطفل الذي تبناه الملك بوليبص والملكة ميروب، هو في الحقيقة ابن لايوس وجوكاستا. وهنا يستعيد أوديب ذاكرته أنه في طريقه لمدينة طيبة إنما قتل أباه لايوس، وأنه من بعد ذلك قد تزوج بأمه جوكاستا. ثم يبدأ أوديب بالبحث عن أمه، فيجدها قد انتحرت. وكانت صدمة (عقْدة) أوديب كبيره جدًا لم يستطع تحمّلها، فيأخذ دبوسًا من ثوب أمه ويفقأ به عينيه الاثنتين بيده (لأنه كان أعمى عن معرفة الحقيقة).

يطلب أوديب من كريون (أخ الملكة وخال أولاده) رعاية بناته لأن أولاده كبار يستطيعون الاعتماد على النفس، ثم يقوم أوديب بلمس أولاده للمرة الأخيرة قبل خروجه للمنفى (عقابًا له لقتل والده لإنهاء الوباء). وتخرج معه ابنته (أنتيون) رفيقًا له وهادي طريق في أثناء خروجه عبر البلاد لتوصل أباها الأعمى أوديب إلى مثواه الأخير في كولون حيث توفي هناك، بعد أن صار في حماية الملك ثيسيوس ملك أثينا. وترجع أنتيون لموطنها.

أما ولداه (إتيوكليس و بولينيسيس) فإنهما يتفقان على حكم المملكة مشاركةً، بالتعاقب كل سنة. لكن إتيوكليس يرفض التنازل عن عرشه بعد سنته بالحكم كملك، فيقوم أخوه بولينيسيس بتجنيد جيش لمقاتلة أخيه والمطالبة بحقه بالملك. وفي النهاية يقتل الأخوان كل منهما الآخر. وهنا يتربع كريون (أخو الملكة جوكاستا) على العرش، ويقرر أن بولينيسيس كان خائنًا ولا يجوز إعطائه حق الدفن الملكي. لكن أخته أنتيون تتحدى المرسوم وتحاول دفن أخيها، وبسبب تجاوزها، يصدر الملك كريون مرسومًا بضرورة دفنها في كهف صخري مما يدفعها للانتحار وشنق نفسها.

(يتبع)

أيتها البندقية لست حبيبتي...

قصة قصيرة



بقلم: محمد عبد الوكيل جازم

اليمن

جرب بالأمس أن يغادر المنزل القروي بدونها، لكنه لم يستطع، كان قد ركب سيارة أجرة قاصدًا المدينة للالتحاق بساحة الثوار، إلا أنه تراجع عن ذلك القرار بعد دقائق.. صرخ في وجه السائق: "أنزلني.. أرجوك توقف". دون أن يتحدث لأحد عاد مسرعًا إلى المنزل.. فتح الباب بركلة من قدمه، ودخل مسرعًا.. صعد ثمان درجات مؤدية إلى صدر الطابق الثاني.. انعطف يمينًا، وبركلة أخرى من قدمه الثانية فتح باب غرفتهما العلوية: "ها..أين أنت يا حبيبتي.." حين شاهدها أحس بأن فرحًا غامرًا يخرج من دولخله. كأنها هجرته قبل أعوام، ويتحسس خازن الرصاص؛ وكأن ما يحدث ليس إلا خيالاً.. همهمات عالية انطلقت من فمه: أنت كل شيء بالنسبة لي..لم أتخيل أي قيمة للحياة بدونك..التقينا قبل زمن طويل، كنتُ يومها في الرابعة عشر، وها أنا اليوم في الخامسة والعشرين ولم تفتر محبتي، بل لا حبيبة لي سواك.. أرادوا التفريق بيننا حين درست الثانوية، في مدرسة التضامن، إلا أنني رفضت ذلك بشدة، أدخلك معي عنوة ماذا يمكنهم إن يفعلون بي وأنت معي؟ لست أدري ما نوع هذه المحبة التي جمعتنا.. في العشرين أرادوا أن أتخلى عنك والتحق بالجامعة، إلا أنني صددتهم.. قلت لهم: إن كانت الجامعة ستحرمني هذا الدفء فلتذهب إلى الجحيم..صدقيني..أنت أجمل امرأة أحببتها في حياتي. أجال عينيه في رأسها وعنقها ووسطها الممشوق: كم مرةً عبرنا الأودية الموحشة والجبال السحيقة والذرى العالية الملفوفة بالضباب دون إن نخشى شيئًا ودون أن نقيم وزنًا لكائن من كان.

2

في الليل أضاء شمعة وقعد جوارها، طول الليل بقيت عيناه معلقتان في عيونك الكثيرة..تساءل بصوت مرتفع: أي ثوار هؤلاء الذين يريدونها سلمية.. لا أدري كيف يفكرون.. لقد وضع هؤلاء المخابيل شرطًا تعجيزيًا.. إنه من أعقد الاختبارات التي عرفتها في حياتي: كيف يمكن للإنسان أن يقيم ثورة بدون سلاح؟ نعم كان ذلك في تونس، ثم مصر لكنّا نختلف عنهم كثيرًا.. انظري إلينا ياحبيبتي ألسنا "أنت وأنا "نستطيع القيام بثورة. اللعنة.. اللعنة عليهم جميعا.. اللعنة على تلك اللحظة التي قرروا فيها ترك السلاح.. بإمكاني الآن أخذك معي، لكنهم سيدخلونني ساحتهم، ويدعوك وحيدة؛ لذلك أنت هنا، وأنا هناك، وإن كنت لا أدري كيف أذهب وأدعك وحيدة؟ كيف سيبدو العالم بدونك، وأنا لا أرى الأشياء إلا من خلال رائحتك المشبعة بالبارود؟ نعم حبيبتي..ألم يقل المثل القبلي "ابن القبيلي له رائحة البارود، وابن السوق لا رائحة له سوى العطر" هاهي الشموع انطفأت، وأنا أراك كالقمر المشرق.. افتح شريط الذاكرة وأستعيده جيدًا...

3

أنا وأنت اثنان، ولكن هذين الاثنين طالما هزما جيوشًا من البشر. هل تتذكرين ذلك الجبل السحيق الذي ذهبنا إليه لجلب أغنامنا من بين تلك القطعان، التي سرقها لصوص الماشية..؟ كانوا قد ذهبوا بها بين قطعانهم الكثيرة، ولكن هيهات أن يتم لهم ذلك وأنت معي تناصرينني وتقفين أمامي.. تجاوزنا الحقول المرسومة على أشكال عديدة: مربعة ودائرية ومستطيلة.. صعدنا جبلاً عملاقًا، ثم انتشرنا وبالهوى انتشارنا..إذا انتشرت نظراتنا استطعنا تحديد الهدف وقد كان لنا ذلك عندما اخترقت رصاصة واحدة قدم أحدهم.. تجمد اللصوص من الخوف: لم يدركوا مصدر الطلقة.. نادوا لأنهم فهموا إشارتنا حيث لا يستطع أحد منهم توجيه بندقيته أو التحكم بها.

صرخ كبيرهم وهو يضع سلاحه جانبًا:

– ماذا تريدون

قلت لهم بصيغة الجمع، لأنني كنت معك ونحن بمثابة جيش

– نريد أغنامنا..

قالوا

– ولكن من أنتم

– نحن لسنا من البشر

– ومن تكونون

– نحن من الجن

– ردّ رابعهم في محاولة لإطالة الحديث معنا ومعرفة الصخرة التي نختبئ خلفها فسأل

– من أي القبائل أنتم؟

رددنا عليه بثلاث رصاصات قرب قدميه؛ لأن أصابعه بدأت تتحرك باتجاه سلاحه.

كان المرتفع الجبلي الذي نقف عليه يسمح برؤيتنا لهم ولا يفعل العكس. لم يفكروا طويلاً لأن ويحتاهم بواسطة الرصاص، وهي لغة يفهمها القبيلي جيدًا؛ خاصة وأن لدينا طريقة قنص جديدة نستطيع من خلالها ترك إحساسًا بكثرتنا لدى الخصوم.

يومها حمل اللصوص جريحهم وذهبوا، وقبل ذلك أخرجوا أغنامنا كلها دون أن ينبسوا ببنت شفه ودون أن نتحدث شاهدناهم وهم يوجهون أغنامنا في الطريق الصحيح.

4

في الصبح اقترب من النافذة.. شاهد أقرانه – وقد تركوا بنادقهم – يصعدون إلى متن السيارات المتجهة صوب المدينة، كانوا يتحدثون وأصابعهم تجيء وتذهب في إشارة إلى أنهم ينظرون قدومه.. فكر قليلاً، ثم التفت إليها ولا شيء في خياله سوى هؤلاء الذين صعدوا سيارات السفر بصدور عارية؛ لا يمتلكون شيئًا سوى الأمل..هاهم اليوم قد اجتمعوا ليفرقوا بيني وبينك ولا خلاف بيننا كما تعلمين أنا ما زلت وفيًا لك وأنت كذلك.. إنهم لا يمتلكون دليلاً واحدًا على أننا استأثرنا بسكوتهم أو خمشنا جدران دمائهم أو مزقنا جلال نواميسهم وما اعتادوا عليه، كما فعل البعض لم يحدث شيء من ذلك.. ثم قال بصوت متهدج وقد قرر أن يدير لها الظهر:

– لقد تغير العالم..

تخيل صوتا ينطلق من حناجر مواسيرها وهي تقول:

– لا تتركني

– قلت لك ابقي هنا إلى أن أعود، وسوف نتنقل معًا فيما بعد

– أخاف أن تنسى..

حين وصله صدى الصوت الأخير كان قد غادر المنزل؛ إلا أن أصداء الصوت تكررت، وراحت تتماوج في رأسه؛ كأنها أسراب من النحل تلاحقه بطنينها وهو يصرخ قاصدًا الهدف:

– لا..لا.. لا لست حبيبتي



الجزائر بعيون السينما الفرنسية المنظور والمضمر



د.سليم بتقة

كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية
جامعة محمد خيضر - الجزائر - بسكرة

عملت فرنسا ومنذ بداية احتلالها للجزائر على تكريس السينما، جنبًا إلى جنب مع الآلة العسكرية وذلك لخدمة أهداف استراتيجياتها القائمة على نزعة التسلط في صراعها مع الأهالي.

طوال القرن التاسع عشر تم تأسيس رؤية أسطورية عن الجزائر (بوابة الشرق الساحر) من خلال الأدب والرسم والصورة الفوتوغرافية، عوالم غريبة من اللوحات والصور تجسد المناظر العجيبة وتعكس انبهار الفرنسيين بهذا السحر والجمال، مشاهد في كثير من الأحيان تعج بالأهالي الخاضعين ونساء حبسن في بيوتهن ... ثم جاء القرن العشرين وجاءت معه السينما.

لقد تمحورت أهداف السينما الفرنسية ومنذ نشأتها على محاولة تأصيل بعض المفاهيم المغلوطة عن حقائق الصراع الدائر في الجزائر، إضافة إلى محاولة تقديم صورة هي أبعد ما تكون عن الحقيقة لملامح ذلك الصراع، معتمدة في ذلك على تقنيات التأثير السينمائي على ذهن المشاهد.



البداية:

عرفت الجزائر السينما مع بداية الاستعمار الفرنسي، بصفتها وسيلة من وسائل الأيديولوجيا الرامية إلى إثبات الشرعية الاستعمارية، فبعد عروض الفرجة التي أتحف بها لويس لوميارLouis Lumières الفرنسيين في مقاهي باريس، كلف أحد أعوانه فلكس مسغش Felix Mesguiche بالتوجه إلى الجزائر لالتقاط صور للأهالي والمدن الجزائرية، فكانت الأفلام الوثائقية الأولى، التي حملت عناوين توحي بالدونية والاحتقار.

ساهم الرعيل الأول من العسكريين في توجيه الأغراض الدعائية سعيًا لتجسيد الأفكار التي جاؤوا من أجلها، ويمكن اعتبار سنة 1905 البداية الفعلية للنشاط السينموتوغرافي في الجزائر، حيث كانت جل الأفلام المنتجة تتولاها شركتا "باتي" Pathé و"غومون"Gaumont. ومنذ ذلك الوقت ظلت السينما الاستعمارية وإلى وقت الاستقلال سنة 1962 تاريخ آخر فلم استعماري زيتون العدالة Les oliviers dela justice لجامس بلوجJames Bluej، تمارس كل أشكال الزيف والمغالطة من خلال الأفلام والأشرطة الوثائقية التي قاربت المئتين (200).

فموجات المخرجين الذين تدفقوا على الجزائر مع بداية القرن حاملين معهم معداتهم السنماتوغرافية كانت مؤشرًا واضحًا على بداية نشوء ظاهرة جديدة هي الفيلم الغرائبي Exotique الذي يتخذ من الطبيعة الجزائرية ديكورًا ومجالاً فنيًّا للتصوير السينمائي.

في المؤلف الرائد المخصص لهذه الحقبة من السينما والمعنون كاميرات تحت الشمس Caméras sous le soleil الذي نشر عام 1956 جاء في كتابات مؤلفيه: "وبالنسبة للسينمائيين والجمهور أفريقيا وشمال أفريقيا على وجه الخصوص، بقيت على ما يبدو للوهلة الأولى كما كانت عليه: ديكورًا، خلفية لم نتمكن حتى من استغلالها بمهارة، أمام ذلك تأتي عرائس مسرح الشوارع لتعطي الانطباع على أنها متجددة".

في حقبة ما بين الحربين، ظهرت سينما خاصة متطورة، حدث ذلك في أوج الإمبراطورية الاستعمارية الفرنسية، وقد صادف ذلك احتفالات فرنسا بمرور مئة عام على غزو الجزائر والمعرض والاستعماري 1931والعالمي 1937، من نسختي لاتلانتيد L'Atlantide ، لجاك فيدر J.Feyder في عام 1921 والتي لجورج ولهم G.willhem 1932 إلى منزل المالطي La maison du Maltais لهنري فسكور H.Fescourt عام 1928 ... من الأفلام الصامتة إلى الأفلام الناطقة بداية من عام 1929... ظل العمل على إعادة بناء ديكور أدى إلى ظهور "مناخ"، لعالم كولونيالي لم يعد له وجود الآن.

لقد علق في أذهان المشاهدين أفلام اللعبة الكبرى Le Grand Jeu لجاك فيدر ، بيبي لوموكو Pépé le Moko

> **إن الصورة التي رسمتها السينما الاستعمارية للبيئة الجزائرية، هي لوحة فلكلورية منمطة، فالسينمائيون الاستعماريون لم يثر انتباههم في الجزائر غير شمسها وهوائها، ومناظرها الطبيعية الخلابة، وكأنها مجتمع خال من الحياة الاجتماعية**

لجوليان دوفيفيي Julien Duvivier، ومن لا يزال يتذكر فيلم الذكرى المئوية لغزو الجزائر البلدLe Bled، الذي صور في سطاوالي لجان رينوارJean Renoir أو أفلام مارسيل هربييه، Marcel L'Herbier الرجال الجدد Les hommes nouveaux أو الطريق الإمبراطوري La route impériale؟ وعناوين أخرى تذكر بالحقبة الاستعمارية، والتي تبدو أنها غارقة في الذكريات مثل الرمال المتحركة Sables mouvants لروبرت ميلز Robert Mills عام 1929، أو روح البلد L'âme du Bled لجاك سفراك Jacques Séverac 1927...

الأفلام الاستعمارية تستحق اهتمامًا خاصًّا، ففي إطار المشروع الاستعماري، ساهمت تلك الأفلام في إنتاج المتخيل الجمعي الفرنسي عن "الشرق الساحر"، فاعتبرت المرحلة النهائية من عملية بناء الصور التي ابتدئت باللوحة، الرواية والتصوير الفوتوغرافي. الأفلام الاستعمارية تظهر الآن كبقايا أثرية لحقبة ماضية في أوروبا التي تصورت أنها تستطيع أن تفرض بصورة نهائية هيمنة على العالم، وتعتقد أنها شرعية بحجة الحضارة. يمكننا محاولة تحديد الشكل الأساسي المشترك، الذي بني بواسطة القواعد السردية، التي عملت كشفرات ثابتة في تقديمها للفضاء الاستعماري. وبتحليلها يمكن ملاحظة أن كل عنصر يوفر تبريرًا للعملية الاستعمارية في شمال أفريقيا. يمكن التركيز على القضايا الرئيسية في بناء تصور خيالي في المنطقة المغاربية؛ فمفهوم الفضاء المغاربي يتلخص في حضور الجندي الاستعماري (وخصوصًا جوقة الشرف)، وبعض الخصائص التقنية المستخدمة في إنتاج الفيلم الاستعماري، ولكن الملاحظ هو غياب "الأهلي" الذي ينظر إليه كأجنبي في بلده... من خلال العودة إلى عدد من الأفلام، والتي كانت تبث على الشاشات بين 1920 و1940.

إن الصورة التي رسمتها السينما الاستعمارية للبيئة الجزائرية، هي لوحة فلكلورية منمطة، فالسينمائيون الاستعماريون لم يثر انتباههم في الجزائر غير شمسها وهوائها، ومناظرها الطبيعية الخلابة، وكأنها مجتمع خال من الحياة الاجتماعية، فلا وجود لذلك الإنسان الجزائري المسحوق، المطرود من أرضه، لا فقر ولا انتفاضات، بل كل شيء يوحي بالاستقرار. تجلت هذه النظرة الفلكلورية الاستعمارية واضحة من خلال مناظر فلكس مزقيش، فهو يقول عنها: "... ها هي الجزائر تتألق تحت شمس الظهيرة... المسجد، القصبة، تلك الطرقات المتصاعدة، المنازل العربية، هنا أصور فترة شبابي وديكورها".

عرف هذا الاتجاه في السينما الاستعمارية تطورًا كبيرًا مع بداية العشرين، ففي سنة 1921 تم إخراج فيلم أبناء الليل Les enfants de la nuit لجيرار بورجواGerard Bourgois، ثم فيلم الأتلانتيد في السنة نفسها لجاك فيدر.

غياب الأهلي:

منذ نشأتها، جعلت السينما الاستعمارية من المستعمر (بفتح الميم) في شمال إفريقيا، وبقية الإمبراطورية إنسانًا فاقد للغيرية الطبيعية لدخول الحياة الأوروبية في المدار الاصطناعي للأنا، إنه مجرد شخصية بكماء، أو كمبارس يظهر في الحالات "العجائبية" في أفلام مثل طارطاران ديطاراسكون Tartarin de Tarascon سنة 1934 لبرنار ريمون Bernard Reymond وجوه محجبة، نفوس مغلقة Visage voilées, âmes close

روسيل هنري HenriRoussel عام 1931 وفي ظل الحريم Léon Mathot لليون ماثو Dans l'ombre du harem عام 1928 خاصة... فهو يفقد هويته واستقلاله، يقول المؤرخ عبدالغني مجربي في هذا الخصوص: "إن جنون المستعمر هو أكبر من الصورة المنعكسة بوضوح في مشروعه للهيمنة، حلمه إخضاع الآخر، والسيطرة عليه، وهو الذي فقد أرضه، ومن ثم، ينبغي أن يفقد روحه".

وبالنظر في الجوانب الرمزية للسينما الاستعمارية، فإنه من السهل أن نلحظ غياب الجزائري الموجود فقط في علاقته مع السلطات الفرنسية. في مذكراته التي نشرت في نهاية حياته، كتب جول روا Jules Roy الأسطر التالية، مبرزا غياب الأهلي: "وكان العرب في الوقت نفسه يمثلون تهديدًا على المدى القريب والبعيد، نوع من سحابة عاصفة في الأفق يمكن أن تنهمر فجأة علينا. لم يخطر ببالي مرة واحدة أن أسأل نفسي كيف ولماذا كانوا هناك أبدًا، كانت مشكلة بسيطة، بكل بساطة احتلوا الجزائر قبلنا، وكنا هناك لأن حكومتهم أهانت فرنسا: حادثة المروحة، وانتقمنا لشرفنا، وكانت الحملة وكنا هنا، كما في كل مكان يرفرف فيه العلم الفرنسي... للوهلة الأولى بدا العرب مثل البشر ولكنهم يختلفون كثيرًا عنا لا يشربون ما نشرب، ولا يأكلون ما نأكل، لا يتحدثون اللغة نفسها، لا يعبدون الإله الذي نعبد، لا يفكرون في الأشياء بالطريقة نفسها. نحن الفرنسيين، نملك كل شيء تقريبًا؛ المنازل والأراضي الخصبة، الثروة الحيوانية، الآلات، الدرك، الكنائس، المدن، الأشجار السيارات، الخيول والعربات، الدراجات والسيارات. هم لا يملكون شيئًا، أو قليلاً؛ عجول هزيلة ماشية وأغنام مريضة...".

إن الأهلي يفتقر إلى أي توازن نفسي، إلى هوية تحدده كفرد، إنه يقدم كعنصر ديكور، أو داخل جماعة غير رسمية تلغي أي تجسيد له. لقد ساهمت التقنيات المستعملة، مثل الصورة المركزة جدًا التي تشوه ملامح الوجه، في التعريف "بالأهلي".

هذا التقديم للجزائري، يتعارض مع توصيف الشخصية الفرنسية، التي كانت حاضرة بقوة في قلب الأحداث، وانعكست هذه الثنائية الضدية في عرض الأماكن؛ في الفضاء الجزائري البكر والخالي الذي يتعارض مع الفضاء "المتحضر" و"التاريخي" للمدينة الأوروبية، أو بمعنى أوسع، في جميع الأماكن في المستعمرة الفرنسية. تمثل الصحراء مركزًا طبيعيًا في كثير من الأحيان لهذه الأفلام، مساحة فارغة، مفتوحة وخالية من أي وجود للإنسان. لا يزال الجزائري حاضرًا في بيئة طبيعية، تتميز بالجمود المطلق، وكذلك حالة من الارتباك والفوضى، على عكس الأوروبي فلم يتم إدخاله في مكان مغلق، كأن يكون المنزل أو مكان العمل. لقد اعتبرت الجزائر ومن ثم المغرب العربي من خلال رؤية عامة مفادها أنه ليس فقط الأفراد وحدهم الذين لا يلحظهم الآخرون، ولكن حتى الأماكن المختلفة حيث تجري الأحداث أيضًا.

الظاهرة الملفتة للانتباه التي يجمع عليها أغلب النقاد ومؤرخو السينما، أن السينما الاستعمارية أهملت الأهالي إهمالاً يكاد يكون مطلقًا، وإذا تطرقت إليه ففي قالب منمط للقفز فوق الواقع الفعلي الذي يحكم علاقته مع المستعمر، وغالبًا ما تتميز هذه النظرة بالسخرية والاستهزاء.

أولى الأفلام الاستعمارية تمسكت بهذا النهج، فيلم المسلم المضحك Le Musulman Rigolo1937 وعلي يأكل في الزيت Ali bouffe à l'huile، فمن خلال عنوان الفيلم يتبين المحتوى المبني على الإضحاك والسخرية من شخصية الأهلي.

هذا المحتوى نفسه يتكرر في فيلمين لكل من جورج بيسكو Georges Pescot وروني كلير RenéClaire سنة 1920 بعنوان اليتيم L'Orphelin، حيث تظهر شخصية المزابي الكاريكاتورية من خلال تقديمها في صورة بهلوانية شوهت هذه الشخصية. ذات الصورة تتكرر في طرطران دي طرسكان، حيث تظهر شخصية "طرطاران" غريبة في طريقة ملبسها، ومن ثم أوجد مخادعة ساخرة، فبمجرد مشاهدة المتفرج لهذه الشخصية تأتيه إلى الذهن صورة الأهلي المضحكة.

إذن صورت السينما الاستعمارية الأهلي بصفته جزءًا بسيطًا من الديكور الكبير المؤلف من المناظر الغرائبية التي تقدم لتسلية الجمهور الأوروبي (القياد بنظرتهم الحادة، شيوخ القبائل الذين يقودون الغزوات، الوجوه الملتحفة عبر الظلال، الطرقات الضيقة، القوافل والنخيل...).

بعد أن عرفت الحياة الاستيطانية استقرارًا وتركزًا، وبعد أن أنشأ المستعمر محيطًا يعكس صورته ويلغي المحيط القديم، برزت أفلام تجسد هذا التشكل الجديد، أبرزها فيلم صراتي المرعب Sarati leterrible لأندري هيغون André Hugon الذي أخرج سنة 1937، يصور من خلال شخصية "صراتي" القيم الجديدة التي اكتسبتها التشكيلة الاستعمارية في المستعمرة، والقائمة على الجوانب المادية والانفرادية التي تعكس كيانًا وذاتًا منفصلين عما يحيط بهما، الأمر الذي أنتج أيديولوجية قائمة على العنصرية والقوة.

شخصية "صراتي" توحي ببروز عالم القيم المصطنعة والرخيصة في المستعمرة، القائمة على الكبرياء واحتقار الأهالي، يرافقهما عدم الارتياح النفسي بسبب تأنيب الضمير المتذبذب بين الانضباط والنظام والميل للبذخ والمتعة والتهور.

فالمستعمرة تحوي الثروة والغنى والحب والحياة السعيدة والمستقبل مضمون، وهي قائمة على العنف وقانونها هو قانون القوة والخوف.

المهمة التحضيرية !!!

هذا التمثيل للطبيعة الجزائرية في السينما الاستعمارية، قدم واقعًا بلا حراك، ودون تاريخ وثقافة وسكانًا قدامى. مثل هذه الحال تجعل من الجزائر، على المستوى الأيديولوجي مكانًا يهب نفسه للمؤسسة الاستعمارية، كمكان قابل للترويض و"للتمدين". في هذا السياق تبدو "المهمة التحضيرية" La Mission Civilisatrice ضرورية، مساعدة لازمة لشعب متخلف ومحروم !!!.

لا ننسى أيضًا أن الحركة الاستعمارية نفسها غالبًا ما قدمت على أنها غزو امرأة La Conquête d'une femme، حيث يظهر الأوروبي نفسه كشخصية قوية ومتعافية، في حين تظهر الشخصية الجزائرية العنصر الأكثر ضعفًا و قهرًا. فكرة الاستعمار والغزو الغرامي انعكس في استخدام المفردات، فنجد في كثير من الأحيان استخدام مصطلحات محملة بالرموز الجنسية (على سبيل المثال الاختراق، تملك صلة، خصوبة وغيرها). بهذه الطريقة يتم تكوين متخيل يكون الفعل الاستعماري فيه عملية استيلاء وهيمنة، ويتم اختزال كفاح المستعمر في لعبة بسيطة من الإغواء. إن تجميع هذا الثنائية في كثير من الأحيان بين الجزائر و فرنسا يتم في صورة غريمين؛ امرأة فرنسية في علاقة بالجزائري في كثير من الأحيان، حيث تتخذ شكلاً أفلاطونيًا، فتكشفت نبل وغنى الشريكين. الأكثر شيوعًا كانفي الجهة الأخرى من الزوجية (رجل فرنسي وامرأة جزائرية) حيث تؤول هذه العلاقة دائمًا إلى الفشل. في هذه العلاقة كان الرجل يتبنى وظيفة الحماية، الأمر الذي يذكر بفكرة "المهمة التحضيرية". إذا قاوم الزوجان أسباب الفشل فبفضل استيعاب الثقافة الغربية بواسطة العنصر الأنثوي. لكن غالبًا ما كان كسرها بسبب الخلافات السياسية في الميادين المتصلة بها في معظم الحالات، كاندلاع حرب أو ثورة، فيجبر الرجل على التركيز على مهمته على حساب المشاعر الرومانسية.

الأهلي والجندي:

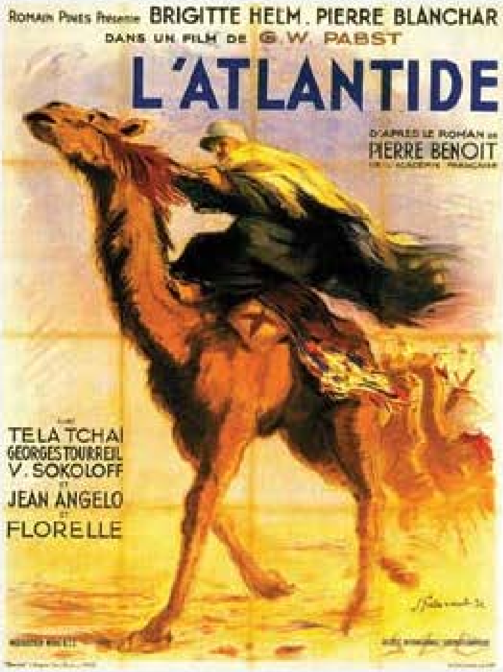
تاريخيًا ظهرت شخصية الجندي مع الغزو مباشرة، وكانت الأداة الأساسية في عملية الاحتلال. يمكن أن نلحظ حضور جندي الجوقة Le légionnaire، فغالبًا هو مركز الأحداث، ومحرك الخطابات الدعائية الاستعمارية. ظهر في أفلام مثل الراية La Bandera لجوليان دوفيفي Julien Duvivier 1935 مع جون غبان Jean Gabin، أفلام تمجد العمل العسكري الفرنسي. وأيضًا في فيلم الرقيب x LeSergent x سنة 1932 للمخرج فلاديمير ستريزوفسكي Vladimir Strizhevsky والذي صور بمنطقة سيدي بلعباس مركز جيش الجوقة، وأيضًا فيلم جوقة الشرف Légions d'honneur للمخرج موريس قليز Maurice Gleize

سنة 1938 ، كان جندي الجوقة شخصية ضائعة في كثير من الأحيان ، منفي أمن وطنه الأصلي، وصل إلى حالة البطل من خلال مروره بالمستعمرات ، وفي لحظة الوفاة، مثل هذه البطولة تتحقق فقطفي التراجيديا الإغريقية، حيث الموت من أجل القيم الوطنية والمثالية، سمحت تجربته في المستعمرة من الوصول إلى موقف التفوق المادي والمعنوي من خلال تحويله إلى رجل عادي، وعادة نموذجًا، الطريقة التي حقق بها رغبة حقيقية لإعادة التجدد الروحي والاجتماعي ، ساعدت جندي الجوقة على الخروج من هذه الضائقة التي شعر بها في المتروبول، في مواجهة مع هذا الجندي، مثل الأهلي تهديدًا كونه غير مرئي، وبدون إيديولوجية واضحة، عندما صعد الأهالي، استخدم المخرج خططًا واسعة للغاية، لتجنب التفرد، وإنشاء صورة مشوهة عن الجزائر، وضعت الأفلام الاستعمارية في الحسبان بعد المسار الروحي الذي يتخذه البطل في المستعمرات، خاصة عند مروره بالصحراء، مكان الصمت والنقاء، في المواجهة بين الجندي والأهلي يتم وضع متخيل من الخوف، ينظم القانون غير المكتوب للفصل المكاني.

مساحات وجدت لدرء القلق من التهديد، الجنود والأهالي ينتمون كل إلى مجموعة، إلى مجتمع محلي، كل مجموعة تحكم دون النظر إلى الأخرى، لتتحول في نهاية المطاف بشكل عنيف ضد الأخرى التي لا تشعر بالتضامن، هذه القطيعة المشوبة بالخوف والتي تمنع التلاقي، تفسر صعوبة الاحتواء في تنفيذها باسم "المهمة التحضيرية" La mission civilisatrice.

وتكريسًا لمبدأ التجاهل والتحقير، سعت السينما الاستعمارية إلى تطبيق النموذج الهوليودي في علاقة العسكري بالأهلي، خاصة بعد أن قام الأمريكي وليم غريفيث Willam Griffith ببعث هذا النوع من السينما ممثلاً في أفلام "الوسترن" Western سنة 1910، حيث أنتجت أواخر العشرينات والثلاثينيات عدة أفلام تتناول هذه العلاقة مثل الرقيب x وواحد من الجوقة Un des Légions وجوقة الشرف، وفيها يصور الأهالي على أنهم قطاع الطرق، مخادعون ومتعطشون للدماء، لكنهم سابيون متحطون أوغاد...مثل هذا التصوير يمكن ملاحظته ضمن النموذج الهوليودي كالآتي:

الهندي l'indien ← الأهلي ← شرير، بدائي، خارج عن القانون، متوحش.



الكوبوي Cow boy ← العسكري ← شريف، متحضر، منضبط، شجاع

توثيق المتخيل:

من جهة أخرى وعلى المستوى الأيديولوجي، كان من المفترض أن تعمل هذه الصور على تشجيع الاستيطان في المستعمرات، والتي كانت تعاني في سنة 1930 من نقص في الجالية الفرنسية، شاركت السينما في هذا المشروع الرامي إلى تشجيع المعمرين على المجيء، ولاسيما خلال الاحتفال بالذكرى المئوية لغزو الجزائر، وقد صادف ذلك المعرض الدولي L'Exposition coloniale internationale الشهير في باريس حول المستعمرة في عام 1931، فظهرت مجموعة من الأفلام المدعومة مباشرة من قبل السلطات الاستعمارية، لإعطاء الصبغة "الرسمية" للصناعة السينماتوغرافية، وهو ما يفسر الوسائل التقنية الكبيرة التي سخرت لهذا العمل، نجد في هذه الأفلام بعدًا توثيقيًا عرض تقريبًا لإعطاء مظهر الموضوعية، وخدمة لتبرير الشرعية الاستعمارية، هذا الموضوعية المفترضة تتجلى في تركيب البطاقات الجغرافية والطبوغرافية ، والنصوص القصيرة الصامتة التي تكمل الصور.

في بيبي لو موكو Pépé le Moko الفيلم الشهير والعنصري لجوليان دوفيفيي Julien Devivier الذي أنتج عام 1938، دائمًا مع جون غابان Jean Gabin الذي يتحول من بطل عسكري إلى شرير بقلب كبير، تظهر القصبة في الفيلم مرتعًا للمشردين والمقامرين، فيلم يحاول أن يعطي الانطباع على تحري الواقع والحقيقة، كل صورة من هذه الأشرطة في شكل حكاية، توفر معلومات حول المجموعة التي صدرت عنها (المتمثلة في مجموعة العسكريين الفرنسيين والأوروبيين)، كل فيلم من هذه الأفلام – وقد نسي الكثير منها الآن – لا يظهر غير مجتمعه الخاص، الذي يذكره من خلال شاشات واجهات، ومن خلال تخريجات تاريخية ومكانية، إنها تعبر (الأفلام) كل واحد بطريقته الخاصة عن التاريخ، بمظاهر النشط والمكتشف اجتماعيًا وثقافيًا فيما يتعلق بحقبة الاستعمار: عنف العلاقات الإنسانية أو الانفصال المجتمعي، إذا كان المشاهد في تلك الحقبة يرى بأن سمة الغرائبية تسمح خصوصًا بعمل ينفي الواقع ، والهروب إلى فضاء حالم، متخيل تمامًا فإن هناك بعدًا آخر يرى.

خاتمة:

معظم هذه الأفلام (مأساوية وعتيقة في بعض الأحيان) مأخوذة عن روايات لكتاب تلك الحقبة الاستعمارية كألفونس دودي (طرطاران دي طراسكان) بيار بونوا (الأطلنتيد) جون فينيو (صراخ المرعب) جون ماكيس (جوقة الشرف) لوسيان برنار (في ظلال الحريم) جون بيليفري (زيتون العدالة)،... أفلام غارقة في الزيف والمغالطة والبعد عن الحقيقة، تداخل الأماكن، والمعلومات يفتح باب المقارنة مع الغرب البعيد Far West بفضاءاته الواسعة العذراء، وبحدوده الممتدة، الأهالي والغزاة،... الاستيلاء على الأراضي الواسعة، ولادة أمة.

الفيلم الاستعماري يحاول بناء دائرتين: دائرة الممثلين للمتروبول (جنود ، مستوطنين، ومبشرين) ودائرة الأهالي المستعمرين، وبطبيعة الحال فإن الدائرة الأولى هي التي تهم صناع السينما، دائرة المستعمر الذي يتمتع بوضع إيجابي ومريح، الأهلي المستعمر في المقابل، يتحرك، لا يجد الراحة مطلقًا، ولكن إظهار "البطل الكولونيالي "الواثق من نفسه والأهلي المتوحش، الذي لا يعرف الاستقرار يشير إلى أن وراء الكواليس، تتراءى أعراض زوال الاستعمار، هذا البعد المغيب في الخطاب السينمائي سنوات ما بين الحربين، يعلن عن مزيد من الاضطرابات، إنها نهاية الامبراطورية...

بيبليوغرافيا الدراسة:

1 - بقة سليم، السينما الجزائرية نصف قرن من المعالجة الاجتماعية، جريدة العرب، يومية تصدر في لندن، الخميس 2008/07/03

2 - شرابطية عيسى، الريف في السينما الاستعمارية، الصورة والأيديولوجيا، رسالة ماجستير، إشراف د. زهير إحدادن، معهد علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1993، ص: 116 و 134

3 - الكسان جان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، العدد 51، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، مارس 1982، ص 21

4-Bataille, Maurice-Robert et Veillot, Claude, Caméras sous le soleil, Ed Alger, 1956, 221 pages.

5-Benali, Abdelkader, Le cinéma colonial au Maghreb, préface de Benjamin Stora, Paris, Ed Cerf, 1998, 370 pages.

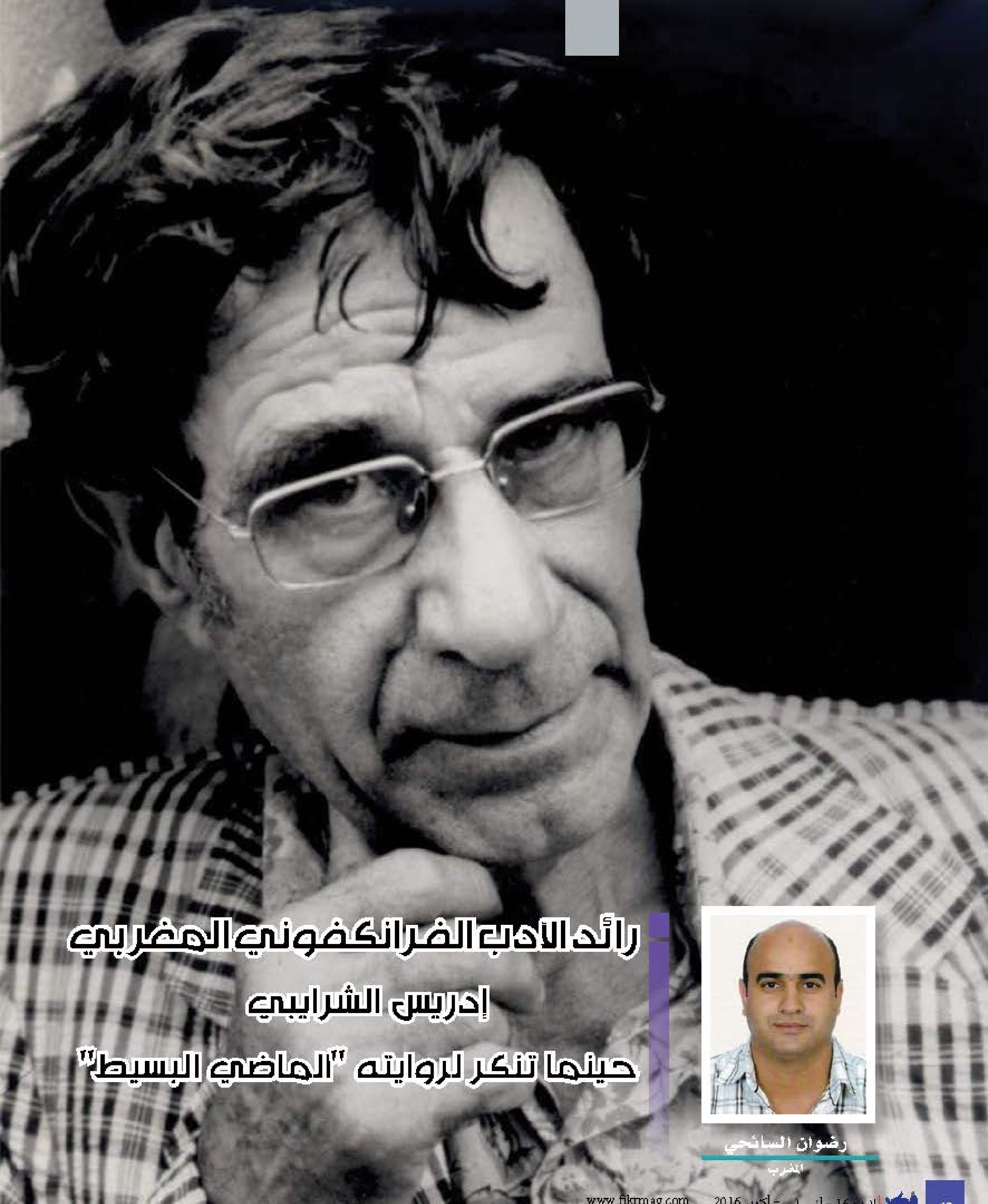
6-Bensalah, Mohamed, , Image, imaginaire et colonisation en terre algérienne avant 1954 », in Actes du colloque Image, imaginaire et histoire, Sétif, 1213- janvier 2008, pages 9 à 14.

7-Ferro, Marc, Cinéma et Histoire, Paris, Ed Folio, histoire, 2003, 287 pages.

8-Maherzi, Lotfi, Le cinéma algérien, Alger, Ed Sned, 1980, 414 pages.

9-Megherbi, Abdelghani, Les Algériens au miroir du cinéma colonial, Alger, Ed SNED, 1982, 279 pages.

10-Stora, Benjamin et Gervereau, Laurent (sous la direction), Photographier la guerre d'Algérie, Paris, Ed Marval, 2004, 190 pages.



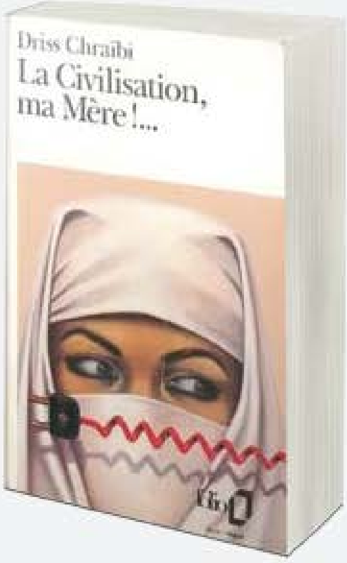
رائد الأدب الفرانكفوني المغربي

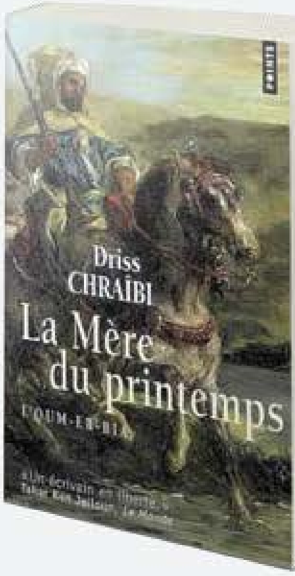
إدريس الشرايبي

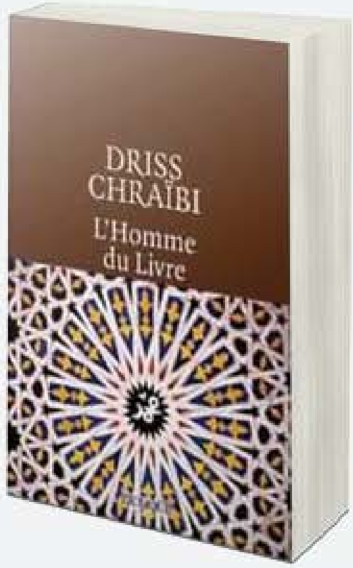
حينما تنكر لروايته "الماضي البسيط"

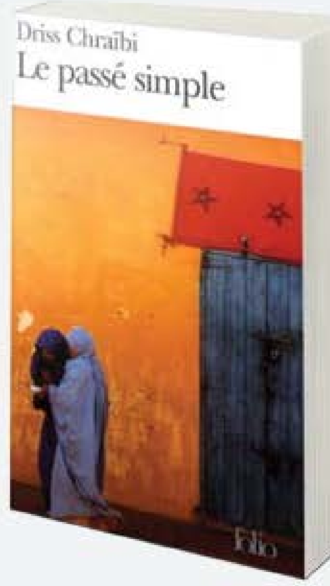
رضوان السائحي

المغرب









يدخل الأدب المكتوب باللغة الفرنسية ضمن ما يصطلح عليه بالفرانكفونية التي استعملت من طرف العديد من الجغرافيين منذ عام 1880. وكان أول من أطلقها الجغرافي الفرنسي "أونزيم ريكلوس" (Onesime Reclus) (1837 - 1916)، الذي أعطاها الصبغة اللغوية حسب المناطق التي تنتشر فيها اللغة الفرنسية، خصوصًا في بلدان شمال إفريقيا، وقد حدد هذا الجغرافي مفهوم الفرانكفونية كما يلي: "مجموعة السكان الذين يتكلمون الفرنسية،، فهي من هذه الناحية ترتبط بالجغرافيا وباللغة وعلاقة السكان بهما. فاللسان هنا يحدد مفهومها إلى جانب ارتباطها بالجغرافيا، لتكون عامل توحيد بالنسبة لمناطق متباعدة تفصل بينهما فواصل طبيعية كفرنسا وشمال إفريقيا"[1].

ولم يتحقق مفهوم المصطلح في بدايته، لأن اللغة الفرنسية لم تنتشر في شمال إفريقيا، ذلك أن منطقتي تونس والمغرب لم تكن تحت طائلة الاستعمار الفرنسي باستثناء الجزائر التي رفضتها وقاومتها[2] فاختفى ولم يعاود الظهور إلا في بداية الستينيات، في العدد الخاص لمجلة (Esprit) في نوفمبر 1962، وانتشر على يد الزعيم والشاعر الإفريقي "ليوبولد سيدار سنغور" (Léopold Sédar Senghor) (1906 – 2001) خريج الأكاديمية الفرنسية، التي تأسست في القرن السابع عشر، من أجل ترسيخ اللغة الفرنسية ونشرها عبر العالم، والذي تولى منصب رئيس السينغال مباشرة بعد خروج فرنسا من البلد، بحيث ، وسع مفهومها وأعطاها حضورًا عالميًا بشعره ومواقفه، وبرغم هذا فإنها لم تدخل إلى القواميس إلا مؤخرًا، ولم تستقر في ضمير الأفراد إلا فيما بعد»[3].

ولقد حرصت الدول الاستعمارية بعد فرض هيمنتها السياسية والاقتصادية أن تفرض لغاتها على الشعوب المستعمرة بشتى الوسائل، بل مارست ضغوطًا لاتخاذها لغة رسمية لتظل هذه الشعوب تابعة لغويًا وثقافيًا بعد نيل استقلالها، ولم تتوقف هذه الدول، خصوصًا فرنسا، على فرض لغاتها بعد خروجها من تلك المستعمرات، والتي سعت جاهدة لتأسيس مراكز ثقافية في مستعمراتها السابقة، وتشجيع برامجها التعليمية، واستقطاب الأقلام التي تكتب بالفرنسية، وتخصيص جوائز مهمة للأدب الفرانكفوني.

ولقد تعرضت أول محاولة في الأدب المكتوب باللغة الفرنسية في المغرب في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي إلى انتقاد شديد استمر لسنوات متمثلاً في تجربة الكاتب الفرانكفوني المغربي إدريس الشرايبي الذي اقترن اسمه، بأول رواية كتبها بلغة المستعمر عام 1954، في مدة كان يستعد فيها المغرب لنيل استقلاله، وطرد المستعمر الفرنسي من البلاد، وأثارت روايته (Le passé simple) "الماضي البسيط" الصادرة عن دار (Denoël) زوبعة من الانتقادات، ونقاشًا حادًا في الأوساط الثقافية المغربية إلى حد اتهامه بالخيانة، والتواطؤ مع المستعمر، في مقابل هذه الضجة استحسنها الفرنسيون، واحتضنوها أدبيًا، وروجوا لها بالنقد والدعاية في وسائل الإعلام الأوربية.

وصدرت روايته هذه بعد عشر سنوات من مغادرته بلده المغرب، وعمره تسعة عشر، في اتجاه فرنسا لدراسة الطب، لكنه اختار بعد مدة التخصص في الكيمياء، فنال دبلوم مهندس كيميائي، وظيفة ثمانية أعوام عمل حارسًا ليليًا، وحمالاً بالميناء، ومياومًا، ووكيل شركة تأمين،.

لم تكن رواية الشرايبي وحدها التي أثارت جدلاً حول إشكالية الكتابة بلغة المستعمر في ذلك الوقت وبعده من طرف كتاب عرب، بل شملت الظاهرة الدول العربية الأخرى مثل مصر (جورج حنين، وأندريه شديد) ولبنان (جورج شحادة، وأمين معلوف) وبلدان المغرب العربي خاصة في الجزائر (رشيد بوجدرة، ومحمد

"لقد تعرضت أول محاولة في الأدب المكتوب باللغة الفرنسية في المغرب في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي إلى إنتقاد شديد استمر لسنوات متمثلاً في تجربة الكاتب الفرانكفوني المغربي إدريس الشرايبي الذي اقترن اسمه، بأول رواية كتبها بلغة المستعمر عام 1954، في مدة كان يستعد فيها المغرب لنيل استقلاله"

"لم تكن رواية الشرايبي وحدها التي أثارت جدلا حول إشكالية الكتابة بلغة المستعمر في ذلك الوقت وبعده من طرف كتاب عرب، بل شملت الظاهرة الدول العربية الأخرى مثل مصر (جورج حنين، وأندريه شديد) ولبنان (جورج شحادة، وأمين معلوف) وبلدان المغرب العربي خاصة في الجزائر (رشيد بوجدرة، ومحمد ديب، ومالك حداد، ورشيد ميموني) والمغرب (الطاهر بنجلون، ومحمد خير الدين، وعبد الكبير الخطيبي) وتونس (عبد الوهاب المؤدب، ومصطفى التليلي)"

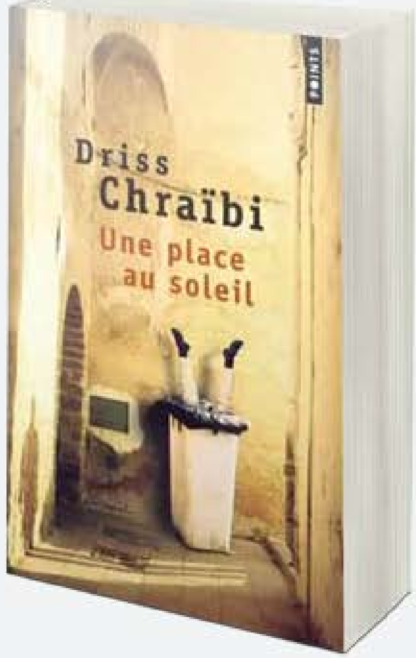
دب، ومالك حداد، ورشيد ميموني) والمغرب (الطاهر بنجلون، ومحمد خير الدين، وعبد الكبير الخطيبي) وتونس (عبد الوهاب المؤدب، ومصطفى التليلي). برغم أن هناك أدباء خضعت بلدانهم للاستعمار الغربي، ومنهم من تخرج من جامعات غربية، ومنهم من كان يتقن اللغة الأجنبية، فقد ظلوا أوفياء للغة العربية تأليفًا ودراسةً وتعبيرًا، «واعتبروا اللغة الفرنسية لغة أدب وعلم تساعدهم على توسيع معارفهم وتعميق تجاربهم وتمكنهم من التجديد منهجًا ورؤيةً وأسلوبًا»[4].

ولم يتوقف هذا الجدل بعد انتهاء الاستعمار، بل ازدادت حدته باعتبار هذه الظاهرة هي تكريس لثقافة ولغة المستعمر، وتهدد هوية وكيان اللغة العربية، ومن ثم هي وجه جديد لاستعمار لغوي، يحمل في عمقه أشكال الاستلاب الثقافي والتبعية اللغوية والثقافية لفرنسا، أي الإبقاء على مظاهر ثقافتهم وحضارتهم متجسدة في حياة شعوب الدول التي كانت تحت سيطرتها.

بعد فرض الحماية الفرنسية عام 1912، والمغرب يعيش تحت إكراهات الإمبريالية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية التي تخدم مصالح فرنسا، ولم يكن هم المغاربة سوى التحرر من أغلال الجشع الاستعماري، خصوصًا بعد نفي السلطان محمد الخامس رفقة أسرته الملكية عام 1953 إلى مدغشقر، ليعود إلى عرشه في نوفمبر 1955، وينال المغرب الاستقلال في الثاني من مارس 1956.

فظهور رواية "الماضي البسيط" إذن كان في مدة جد حرجة بالنسبة للمغرب في نضال شعبه من أجل عودة السلطان، ونيل الاستقلال، برغم أن الرواية اكتملت عام 1953 [5] «ولكن دار النشر (Denoël) أرجأت نشرها إلى عام 1954 لأغراض دعائية وتجارية لم يفطن إليها المؤلف وقتئذ، كما أخبرني في إحدى رسائله المؤرخة بـ 18 فبراير عام 1970. لقد ظهرت الرواية في وقت كان الشعب المغربي كافة منهمكًا في الكفاح من أجل الاستقلال، وعودة الملك الشرعي محمد الخامس من المنفى، وفي وقت كان فيه الجميع، وخاصة المثقفين، مدعوين للدفاع عن قضية المغرب الوطنية في الداخل والخارج، فلو أن نشرها تم مباشرة بعد الفراغ من تأليفها فمن المحتمل ألا ينتبه إليها أحد»[6].

تطرح رواية "الماضي البسيط" مجموعة من القضايا تحركها علاقات متعددة ترتكز على تواصل غير متكافئ بين أفراد أسرة السارد في تصوره لعلاقة الأب بأبنائه التي تتميز بالسلطة المفرطة، والتحكم في جميع أفرادها، بل تتعدى إلى المحيطين به، مما جعل الأبناء يهابونه ويخافونه إلى حد أنهم لا يجرؤون على الجلوس معه ومحادثته، وفي تصوره لعلاقة الأب بالأم التي تجسد الرضوخ والخنوع وتنفيذ جميع أوامر الزوج، بعدها سببًا في معاناتها. إذ تمثل الأم صورة العجز عن التصدي



> الشرايبي: لقد أعلنت صراحة هذه الأسابيع الأخيرة، في المحطات الإذاعية والتلفزية، وفي كل حوار معي، أنني الآن بعيد جدًا عن "الماضي البسيط". إنني أتبرأ من هذا الكتاب!

لجبروت الأب، فهي تجسد دور الخادمة أكثر من دور الأم من دون أن تدري، وفي الرواية يتمرد السارد أحمد الفردي على أشكال السلطة الأبيسية، ويندد بالتناقضات التي تطبع العلاقات الاجتماعية، ويدين صور التخلف والجمود والجهل التي يتخبط فيها المجتمع، ويثور على والده بالبصق في وجهه ومغادرة وطنه.

اغتنم اليمين الفرنسي القضايا التي طرحتها الرواية ليبرر وجود فرنسا بالمغرب، كي تزرع بذور حضارتها وثقافتها بين شرائح المجتمع للقضاء على أشكال التخلف والجمود والجهل التي يعاني منها، وفي مقابل هذا الترويج الإمبريالي الفرنسي، لم يقف المثقفون المغاربة مكتوفي الأيدي، بل استنكرت الحركة الوطنية متمثلة في أحد فصائلها، وهو الحزب الديموقراطي من أجل الاستقلال، هذا التشويه للحقيقة وللتاريخ، وانهالت على الشرايبي بالقذف والقدح وصلت إلى التهديد بالقتل[7].

لم يتقبل إدريس الشرايبي كل هذه الانتقادات فنشر في جريدة (Le Figaro) اليمينية الفرنسية رسالة من بين ما جاء فيها: "إنني أرثي لحال هؤلاء الديموقراطيين المستقلين، الذين كانوا تقدميين سابقًا وتنكروا اليوم لأفكارهم بعد أن أبرموا تحالفات مشبوهة مع باريس، حيث يعيشون الآن، مستعملين أقلامهم بكل طمأنينة، لأن استعمال المسدسات سينسف أحشاءهم"[8].

ولم يكتف الشرايبي بهذه الرسالة، بل صرح للإعلام الفرنسي أن الاستعمار يساهم في إيقاظ البلدان المتخلفة من سباتها العميق، وقال لأسبوعية (Demain): "لست مؤيدًا للاستعمار، بل إنني لست حتى ضده، لكنني مقتنع بأن الاستعمار الأوربي ضروري من أجل خلاص العالم الإسلامي، إن تجاوزات هذا الاستعمار نفسها، مضافة إلى قيم الغرب الحقيقية، تمثل الخميرة الفعالة الكفيلة لإطلاق النهضة الاجتماعية"[9].

في عام 1957 أسس الحزب الديموقراطي من أجل الاستقلال جريدة (Démocratie) ليتواصل تبادل الاتهام والانتقادات، ونشرت الجريدة في عددها الثاني، الصادر بتاريخ 14 يناير 1957 مقالة بعنوان: "Driss Chraïbi : Assassin de l'espérance" (إدريس الشرايبي: قاتل الأمل) وقعها كاتبها بحرفي (A.H) هاجم من خلالها الشرايبي هجومًا شديدًا وقاسيًا، واتهمه بخيانة القضية الوطنية، وبأنه تواطأ مع المستعمر، موجهًا إليه الشتائم، كما اتهمه بأنه باع نفسه، وبأنه ليس مثقفًا أصيلاً، ليختم مقالته بأنه لقيط الثقافة، وأنه قاتل للأمل.

أثر هذا الهجوم المجرح على الشرايبي، خصوصًا وأنه اتهم في مصداقية وطنيته وثقافته، فبعث برسالة مطولة إلى الجريدة نشرت في العدد الخامس الصادر بتاريخ 4 فبراير 1957، معنونة بـ: "Je renie le passé Simple" (أنا أتنكر للماضي البسيط)، وهي رسالة اعتذار يبين من خلالها سوء الفهم الذي حدث، ويوضح المواضيع التي عالجتها ثلاثيته "الماضي البسيط"، و"التيوس" الصادرة عام 1955، و"الحمار" الصادرة عام 1956، ويشير فيها إلى أن المقالة التي أدانته بلا هوادة أبكته، وأن الأمر كان سيختلف لو نشرت في جريدة أخرى غير مغربية، ومما قاله: "أنا أتفهم الآن أن مواطنيّ إذا كانوا في خضم الحدث وفي بوتقة الحياة، فقد كنت أنا خارج كل هذا، الأمر الذي جعلني أسيء إلى وطني، أنا أتفهم هذا جيدًا الآن، لذلك أقسم بالله العلي القدير أن أنصرف من الآن عن كل ما من شأنه أن يفرق بيني وبين وطني" وأوضح أن الناس في المغرب تعرفوا إلى "الماضي البسيط" من خلال الإعلام الفرنسي الذي شوه مضمونها، ويضيف قائلاً: "لقد أعلنت صراحة هذه الأسابيع الأخيرة، في المحطات الإذاعية والتلفزية، وفي كل حوار معي، أنني الآن بعيد جدًّا عن "الماضي البسيط"، إنني أتبرأ من هذا الكتاب! ... فحين تصفني الصحافة الفرنسية بمعاداة الغرب وتصفني صحافة بلادي بأنني بعت نفسي، فأين يكون موقعي إذن؟ ومن أكون؟ إنها لمفارقة حقًّا ألا أكون شيوعيًّا، ومع ذلك تترجم كتبي في روسيا وفي باقي البلدان الشيوعية"[10].

لقد تعرض أدباء عبر التاريخ إلى مضايقات واتهامات بالمروق والكفر، وإفساد الشباب بسبب كتاباتهم، بل

هناك من أهدر دمه، لكنهم تشبثوا بمواقفهم، ولم يتبرأوا أبدًا مما كتبوا، إلا أن موقف الشرايبي كان سلبيًا، والذي وصفه الناقد المغربي رشيد بنحدو بالفضيحة، يعبر عن مدى ضعف صاحب "الماضي البسيط"، واستسلامه لاتهامات وردت في مقالة واحدة من كاتب مجهول الهوية.

في عام 1967 أجرى عبداللطيف اللعبي حوارًا مع الشرايبي بعنوان: « Driss Chraïbi et nous » (إدريس الشرايبي ونحن) في مجلة souffles في عددها الخامس اعترف الشرايبي بأنه كان في حالة ضعف حين تنكر لروايته، لأنه لم يكن بمقدوره أن يتحمل أن يتهم بأن يكون متعاونًا مع المستعمر، وأنه كان عليه أن يتحلى بشجاعة أكبر.

ولد إدريس الشرايبي في 15 يوليوز عام 1926 بمدينة الجديدة، بدأ دراسته بمسقط رأسه، ثم التحق بثانوية اليوطي الفرنسية بالدار البيضاء، وسافر إلى باريس لدراسة الطب عام 1946، لكنه بعد مدة اختار دراسة الكيمياء، ليحصل على شهادة مهندس كيميائي عام 1950، محققًا بذلك أول مهندس مغربي يحصل على دبلوم الدراسات العليا في الهندسة الكيميائية، إلا أنه سرعان ما شعر بعدم الرغبة في وظيفته كمهندس، فغادرها واشتغل في عدة مهن بسيطة، ليلتحق في الأخير بمجال الصحافة والإعلام، حيث عمل منتجًا في مكتب الإذاعة والتلفزة الفرنسيين، وقام بتسيير برنامج (Les dramatiques) في قناة (France Culture) مدة ثلاثين سنة، إلى جانب تفرغه للكتابة والإبداع في الرواية والقصة، والتمثيليات الإذاعية، في عام 1970 عمل على تدريس الأدب المغاربي بجامعة لافال بكندا، واستقر في عام 1986 بمدينة كرست في جنوب شرق فرنسا رفقة أبنائه وزوجته الاسكتلندية "شينا".

يعد رائد الأدب الفرانكفوني في المغرب، ومن الأوائل الذين كتبوا باللغة الفرنسية، بعد عبدالقادر الشطي الذي كتب روايته "موزاييك" عام 1932، والسباق إلى كتابة الرواية البوليسية في المغرب بهذه اللغة، التي تمحورت سلسلته البوليسية حول انتقاد أوضاع المجتمعات، وطور شخصيته البوليسية "المحقق علي" الذي يقوم بتحقيقاته في شتى المناطق المتوترة سياسيًا كانجلترا في روايته "المفتش علي في كلية ترينيتي"، وأمريكا في روايته "المفتش علي والاستخبارات الأمريكية"، وأفغانستان في روايته «الرجل القادم من الماضي». ورسخ من خلال هذه السلسلة مفهوم الأدب ما بعد الاستعمار، مبرزًا نظرة الغرب اتجاه الشرق.

والسباق إلى إثارة مستقبل المستعمرات الفرنسية في شمال إفريقيا من خلال عمله الروائي "التيوس" في كشفه للظروف المزرية التي كان يعيشها العمال المغاربيين المهاجرين إلى فرنسا، بلدهم الأم، وانتقاده لنوع العلاقة بين الدولة الفرنسية والمهاجرين العمال الذين تستغلهم أبشع استغلال.

والسباق أيضًا إلى إثارة قضية تحرير المرأة، من خلال روايته "الحضارة أمي" المتمحورة حول شخصية أم من عائلة ثرية متشبثة بالتقاليد، يجتهد ابناها لإخراجها من عزلتها وجمودها والانفتاح على الحضارة، يتناوب الأخوان في عملية السرد، في الجزء الأول يصف الابن الأصغر شخصية والدته، وظروف طفولتها وزواجها المبكر، في حين يصف الابن الأكبر في الجزء الثاني كيف أصبحت والدته بعد تحررها من قيود عزلتها، وحصولها على شهادات علمية، وتحولها إلى سيدة مجتمع ومناضلة تدافع عن حقوق المرأة.

وتناول إدريس الشرايبي في أغلب كتاباته نزاع الثقافات، والجدل القائم بين الشرق والغرب، وسيطرة التقاليد في العلاقات الاجتماعية وعرضها أمام مرآة الحداثة، وكذا صراع الأجيال عبر رصد العلاقات الاجتماعية داخل الأسرة والمحيط الخارجي للبيت.

نعته النقاد بالكاتب الحيوي الذي لا يقيم اعتبارًا للتقاليد، صاحب النزعة المولعة بالاستفزاز والتحدي، وقال عنه الطاهر بنجلون: "كان أكثر إتقانًا من أي كاتب آخر في وضع المرآة أمام المجتمع المغربي"، ولازمه سؤال طيلة حياته منذ روايته الأولى "الماضي البسيط" مرورًا بروايته "الإرث المفتوح": "هل سيكون لدينا يومًا مستقبل آخر غير ماضينا".

حاز على عدة جوائز منها:

- جائزة إفريقيا المتوسطية على مجموعة مؤلفاته سنة 1973.
- جائزة الصداقة الفرنكوعربية سنة 1981.
- جائزة مانديلو لترجمة روايته "مولد في الفجر" إلى الإيطالية.

وتوفي عن سن يناهز الثمانين عامًا في فاتح أبريل عام 2007 بعد مرض عضال بفرنسا.

من أعماله الروائية المشهورة:

- الماضي البسيط (Le Passé simple) عام 1954.
- التيوس (Les Boucs) عام 1955.
- الحمار (L'âne) عام 1956.
- من كل الآفاق (De tous les horizons) عام 1958.
- الجمهرة (La Foule) عام 1961.
- إرث مفتوح (Succession ouverte) عام 1962.
- صديق سيأتي لرؤيتك (Un ami viendra vous voir) عام 1967.
- الحضارة أمي (La Civilisation ma mère) عام 1972.
- موت في كندا (Mort au Canada) عام 1975.
- أم الربيع (La Mère du printemps) عام 1982.
- مولد في الفجر (Naissance à L'aube) عام 1986.
- رجل الكتاب 1995 (L'Homme du livre).
- المفتش علي والمخابرات الأمريكية (L'inspecteur Ali et la CIA) عام 1996.
- المفتش علي (L'inspecteur Ali) عام 1996.
- قرأ، سمع، شاهد (Vu, lu, entendu) عام 1998.
- العالم جانبًا (Le Monde à côté) عام 2001.
- الرجل القادم من الماضي (LHomme qui venait du passé) عام 2004.

الهوامش

1 - ("الفرانكفونية مشرقًا ومغربًا" د. عبدالله ركيبي - دار الكتاب العربي - 2009).

2 - ("الفرانكفونية مشرقًا ومغربًا" د. عبدالله ركيبي - دار الكتاب العربي - 2009).

3 - ("الفرانكفونية مشرقًا ومغربًا" د. عبدالله ركيبي - دار الكتاب العربي - 2009).

4 - ("الفرانكفونية مشرقًا ومغربًا" د. عبدالله ركيبي - دار الكتاب العربي - 2009).

5 - Driss Chraibi et nous : questionnaire établi par abdellatif laâbi , souffles , numéro 5 , premier trimestre 1967 p:6.

6 - ("عودة إلى فضيحة الماضي البسيط د إدريس الشرايبي" - رشيد بنحدو - العلم الثقافي - 2010/5/16).

7 - ("عودة إلى فضيحة الماضي البسيط د إدريس الشرايبي" - رشيد بنحدو - العلم الثقافي - 2010/5/16).

8 - ("عودة إلى فضيحة الماضي البسيط د إدريس الشرايبي" - رشيد بنحدو - العلم الثقافي - 2010/5/16).

9 - ("عودة إلى فضيحة الماضي البسيط د إدريس الشرايبي" - رشيد بنحدو - العلم الثقافي - 2010/5/16).

10 - ("عودة إلى فضيحة الماضي البسيط د. إدريس الشرايبي" - رشيد بنحدو - العلم الثقافي - 2010/5/16).



المساكن القروية بالأندلس

منظر عام للموقع في 2014

■ تأليف: فيليب سيناك Philippe Sénac، جامعة السوربون، باريس

■ المصدر: أركيوثيما ArchéoThema، مجلة التاريخ وعلم الآثار، عدد 36، سبتمبر – أكتوبر 2014



نقل النص من الفرنسية إلى العربية:

د. عبدالرحيم الرحوتي

أستاذ الألسن وعلم الترجمة بالمعهد العالي الدولي للسياحة طنجة المغرب

في محاولة لتدارك غياب المعطيات العلمية المتعلقة بالعالم القروي بالأندلس في نهاية الألفية الميلادية الأولى، انطلقت أشغال التنقيب منذ ما يزيد عن خمس عشرة سنة في وادي إيبرو، وهي أشغال تم تطويرها بتعاون مع مؤسسة كاسا فيلاسكيس (مدريد)، بهدف إضاءة الأنشطة والثقافة المادية والحياة اليومية للجماعات القروية مع إعطاء الأفضلية لعدد من المواقع التي توجد شمال سرقسطة، في منطقة كانت تسمى في الماضي الثغر الأعلى للأندلس. في الصفحات الموالية، نقترح عرض المعطيات الأولى المتعلقة بواحدة من المنشآت التي خضعت لأعمال التنقيب.

شكل الإعمار الإسلامي والمساكن القروية، منذ سبعينيات القرن الماضي، موضوع مقاربات عديدة تجمع بين المصادر المكتوبة والأبحاث الأركيولوجية. وفي هذا الإطار نشر بمدريد، في 1988، كتاب مهم يحمل عنوان: «الحصون القروية في الأندلس». ينص أندري بازانا André Bazana وباتريس كريسيي Patrice Cressier وبيير غيشار Pierre Guichard مؤلفو الكتاب بأن الحصون لم تكن قلاعًا تشيدها الدولة فحسب، بل تترجم أيضًا حضور جماعات قروية قوية بالأندلس. إذا كان دور التحصين يوجد اليوم قيد إعادة التقييم، فإن ذلك لا يمنع من القول بأن العالم القروي الأندلسي، خاصة بالنسبة للحقب الأشد قدمًا، يعرف بشكل سيء. المصادر العربية هي من عمل مؤلفين ينتمون لأوساط حضرية، لذلك فإنها لم تكن، بشكل عام، تقدر القرى حق قدرها، وأن المصادر اللاتينية المعاصرة لسقوط الأندلس لا تقدم إلا صورة مشوهة عن هذه المجتمعات القروية بحديثها عن مالكين مواركة قدماء لأماكن تسمى المُنيات.

الموقع ومعطيات المصادر المكتوبة

الموقع الأرغوني لاس سياس Las sillas الذي يوجد على مقربة من بلدة مارسين Marcén يشغل قمة مصطبة على مرتفع صخري يبلغ علوه 420م فوق وادي ريو فلومين Rio Flumén غير بعيد عن حصن غبارده Gabarda، أحد الحصون الإسلامية العشرة بالمنطقة المجاورة لمدينة هويسكه Huesca. يوجد الموقع على بعد حوالي ثلاثين كيلومترًا جنوب شرق هذه المدينة ويغطي مساحة تزيد عن الهكتار، وهو عبارة عن مرتفع يبلغ طوله 120 م على نحو أربعين مترًا في العرض ومحمي طبيعيًا من ثلاث جوانب بمنحدر من عدة أمتار ومن جهة الشرق بخندق حفرته

يد الإنسان. هكذا، يتخذ الموقع شكل نتوء صخري مغلق، تم فصله بشكل إرادي عن مرتفع موغاش Mogache 538)م). لا تشير المصادر العربية هنا إلا إلى حصون، مثل براسيس Piracés، غباردا Gabarda وتوبو Tubo التي توجد الإشارات الأولى لها في كتاب وصف إسبانيا، لأحمد بن محمد بن موسى الرازي (889 – 955م / 276 – 344 هـ). ثم عند أحمد بن عمر العذري الدلائي (1002 – 1085م /393 – 478هـ) بالرسم التالي: بتراء شيلج، غبرده، ونوباء. اسم بلدة مارسين Marcén يظهر مرات عديدة في الوثائق اللاتينية. في 1093م، أشارت وثيقة هبة باسم الملك سانشو رامبريث وابنه بيدرو، إلى وجود مسجد بالمكان. يظهر اسم مارسين بعد ذلك في وثيقة هبة أخرى وقعت في 1102م / 496هـ من قبل الملك بيدرو الأول لسيد لوبي إنييغيز Lopé Eniguez لبناء منشآت في مارسين واستصلاح الأراضي المجاورة. تكمن أهمية هذا النص في كونه يحدد اسم مالك سابق مسلم للمكان، خالد ابن صاحب الصلاة، ويشير إلى وجود قائد عسكري (ملازم) بمارسين بعد سقوط الأندلس، وهو السيد مونيو خيمينث. يظهر اسم مارسين مرة أخرى في 1003م / 497هـ مع الإشارة إلى وجود قصر ريفي صغير وفرن بين مارسين وغبارده، ثم في 1105م / 499هـ عند تقديم حصن قلعة أوبيسبو هبة لكاتدرائية هويسكه. الوثائق اللاحقة لا تقدم أي معلومات إضافية ما عدا إغفالها الإشارة إلى وجود مسلمين استمروا في الإقامة بعين المكان بعد سقوط الأندلس، خلافًا لمواقع جهوية أخرى، مثل موقع بيراسيس Piracés الذي لم يسقط إلا بعد حصار دام ستة أشهر في 1103م / 497هـ.


مطبخ في المجموعة ألف مع بيوت الخلاء الملحقة به في مقدمة الصورة

البيوت الإسلامية

الأشغال التي تمت مباشرتها في الموقع أظهرت بأن المنشأة كانت تشتمل على جزأين متميزين عن بعضهما وتبعًا لذلك أطلق على أحدهما القطاع 1 والآخر القطاع 2. القطاع 1 الذي يقع شرق المصطبة كان معزولاً عن باقي المنشأة بجدار طويل يوجد في وسطه باب يعلوه قوس كبير، كان الباب يفتح على ممر معقود يبلغ عرضه 2،80م تغطي أرضيته بلاطات سميكة صففت بعناية. تغطي سقف الممر صقالة تتكون من عارضات وروافد من صنوبر حلب ومن شجر الحور. من جهتي هذا المدخل كان يوجد عدد من البنايات من ضمنها بناءان يتشكلان من مسجد مرتبط بفناء. قاعة الصلاة التي كانت على شكل مستطيل مساحتها 60 م^2 تقريبًا، تشتمل على جناحين متوازيين تفصلهما عن بعضهما ثلاثة أعمدة ضخمة تعلوها تيجان مزخرفة بأشكال فنية عبارة عن زهور. في ركام الحطام الذي يغطي هذه القاعة تم اكتشاف أجزاء قوس على شكل حدوة حصان داخل مأطورة مستطيلة وعمود صغير يعلوه تاج أملس مزين بكعكة رقيقة في قاعدته. خارج هذه القاعة يمتد صحن تغطي أرضيته حجارة ملساء صغيرة اكتشفت فيه بقايا مغسلة كانت تستعمل للوضوء. القطاع 2 أكثر رحابة قياسًا بالأول تشغله بنايات تتدرج على شكل طبقات في اتجاه حافة الهضبة. تنظيم هذا القطاع تم تصميمه انطلاقًا من ممر يقسم الموقع في اتجاه الطول إلى قسمين متساويين من حيث المساحة، بشكل متعامد مع هذا الممر تتفرع عدة أزقة مائلة شيئًا ما تتجه نحو حافة الموقع. أكثرية هذه الأبنية (أكثر من 85%) تشكل بيوتًا كبيرة على شكل مجموعات، أحيانًا متصقة ببعضها البعض وأحيانًا منفصلة عن البنايات المجاورة لها بأزقة وممرات غير سالكة. تتراوح مساحة هذه البيوت بين 90 و140 م^2، وكانت محاطة بجدران تبنت بالطين المدكوك أو بواسطة كل من الطوب أو الدبش المربع من إحدى جهاته. تأتي بعد ذلك كل الحُث على مسافات منتظمة لتعزيز البناء. البيت الذي لازال في حالة أفضل قياسًا بغيره (يوجد في مجموعة ألف) كان يغطي مساحة تبلغ حوالي 140م^2 (13م^2 / 11م^2)، تم يكن يتوفر على فناء مركزي ويتكون من ثماني غرف كما يمتد من ناحية الشرق عبر بناء خارجي على شكل سقيفة. بداخل البيت، نجد غرفًا للسكن، مطبخًا، بيوت خلاء، إسطبل، خزانًا، معصرة زيتون وفي مركز المجموع توجد



قدر خزفي وقطعة زهر النرد وجدت بصحن المسجد
(القرن الحادي عشر / الخامس الهجري)



غرفة سكن بمدخل متعرج



قوس على شكل حدوة حصان كان يوجد بالمسجد

مصطبة مرتفعة قد تكون شكلت قاعدة تقوم فوقها صومعة صغيرة. لم يكن البيت يتوفر على طوابق وسقف البناء عبارة عن مواد نباتية وعند إحدى زواياه يوجد قرميد معد لتصريف مياه الأمطار. على امتداد العرض الفاصل بين الجدران، توضع عارضات من خشب الصنوبر وفوقها تسند روافد بشكل متعامد وفي بعض الأحيان يتم الاكتفاء بفروع أشجار بسيطة أو قصب من المحتمل أنه كان يربط إلى بعضه البعض بحبال من الألياف النباتية. بعد ذلك يوضع فوق هذا الهيكل خليط من الطين والتبن وفي بعض الحالات تستعمل بعض المسامير لتثبيت أجزاء خشبية مع بعضها البعض. عرض الغرف يكاد لا يتجاوز 2م و2.40م وهو عرض يتحكم فيه طول الأجزاء الخشبية المتوفرة.

الأثاث

أظهرت الأبحاث المنجزة وجود أثاث متعدد ومتنوع في الوقت نفسه، فهو يشتمل على أكثر من 50 ألف قطعة من الخزف ومسكوكات نقدية وعدة مئات من عظام الحيوانات وكذلك أشياء معدنية (أقراط الأذنين، خواتم، ملاقط لإزالة الشعر، سكاكين، مسامير، حدوة بغال)، وقطعًا حجرية (أحجار لشحذ السكاكين، هاون، صاقل، مطاحن، قبان الحائك، ثقل مغزل، قوالب) وقطع من



تاج عمود يحمل زخارف مستوحاة من الزهور يعود للمسجد

زجاج وجواهر وحتى بعض الأشياء التي تستعمل في اللعب وتزجية الوقت، مثل قطعة شطرنج، فيشات وكشتبان صغير من العظم، كل ذلك تم اكتشافه في صحن المسجد.

الأدوات الخزفية توجد على شكل شظايا صغيرة جدا وقد تم ترميم حوالي ثلاثين قطعة، وتشكل أواني المطبخ المستعملة في طهي الأطعمة نسبة كبيرة منها (19%). تشتمل هذه المجموعة على قدور، أواني صغيرة بعروات وكسرولات من الفخار. الصنف المشكل من أواني النقل والتخزين وتصبير المواد الصلبة أو السائلة هي الأكثر عددًا بالنظر لعدد الشقف التي تم العثور عليها خلال أعمال التنقيب (42%). تشتمل هذه الأواني على جرار كبيرة مزخرفة بخطوط بنية اللون من المنغنيز، جرار بعروة واحدة تستعمل للماء مزخرفة بالطريقة نفسها، شقف جرار كبيرة تزين جوانبها السميكة جدائل من طين رسمت ببصمات الأصابع، وكذلك بعض الشقف العائدة لمطرات. الأواني الموجهة لتقديم المواد الغذائية والسوائل تمثل بدورها قدرًا مهمًا من الأثاث الخزفي المكتشف بالموقع (26%). تشتمل هذه المجموعة على أشكال مفتوحة صحون كبيرة (طيفور)، قصع، صحون وأشكال مغلقة من بينها قوارير (عبارة عن أواني صغيرة تستخدم لتقديم الزيت والخل على المائدة) نياطل وبشكل خاص أكواز. الصحون الكبيرة (طيفور) كثيرة العدد، بشكل خاص، وهي عبارة عن صحون مقعرة



قدر منقوش (القرن العاشر / الرابع الهجري)

تستعمل لتقديم اللحوم والخضر والفواكه.

الأثاث المعدني، يبدو أقل أهمية لأنه يتشكل أساسًا من حوالي ستين مسمارًا ذات أشكال وأحجام مختلفة. يلاحظ بشكل خاص غياب الأسلحة والعتاد العسكري وأن الأشياء الحادة والثاقبة التي تم العثور عليها هي عبارة عن شفرات أو مقابض سكاكين موجهة للاستعمال المنزلي. باقي الأثاث المعدني مكون من أشياء للزينة وتوابع أحزمة وألبسة من جلد وبعض المجوهرات. الأدوات المرتبطة بأشغال الفلاحة تظل قليلة جدًا ولم يتم العثور إلا على حدوة بغل واحدة. يربطها بالمعطيات التي وفرها الكاربون 14 التي تحدد إعمار الأمكنة بالمدة الممتدة بين القرنين العاشر والحادي عشر، ستسمح القطع النقدية المكتشفة في الموقع بالتحديد الدقيق لتاريخ هذا الإعمار. في القطاع 1، وهو فضاء تم إعماره بشكل عابر خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادي، اكتشفت قطع نقدية سكت باسم جاكوب الأول حاكم الأرغون وباسم ملك فرنسا فيليب الثالث وباسم الكونت أورجيل إرمنغول العاشر Urgel Ermengol وباسم جاكوب الثاني حاكم الأرغون. القطع النقدية العائدة للحقبة الإسلامية تقتصر على ثلاث شظايا للدرهم: أحدها سكة أمير سرقسطة أحمد المقتدر (1046 – 1081م / 438 – 474هـ). يتعين أن يضاف إلى هذه المجموعة الأولى ثلاث قطع من عملات إيبيرية قديمة سكت في بولسكان (هويسكه) في النصف الثاني من القرن الثاني قبل الميلاد. الأشغال المنجزة في القطاع 2 سمحت باكتشاف ما يحتمل أن يكون أداة لسك

النقود وبشكل خاص ست وعشرون شظية جديدة من الدراهم تعود للقرن الحادي عشر الميلادي / الخامس الهجري. إذا كانت الحالة الرديئة لهذه القطع التي يبدو أنها تآلفت بشكل متعمد أصبح معه إمكان تحديد هويتها أمرًا صعبًا للغاية، فإن شكلها يسمح بالقول إنها تعود لبداية حكم الأمير أحمد الثاني في سرقسطة (1085 – 1110م / 478 – 504هـ). بالنسبة للباقي، أظهر تحديد بقايا عظام الحيوانات التي اكتشفت في البيوت أن غذاء السكان كان يتكون بشكل كبير من استهلاك مجترات من الحجم الصغير مثل الماعز والخراف (88.7%) وأن التحليلات القائمة على علم الثمار المتجزة أكدت حضور أنواع مشتركة في حوض البحر الأبيض المتوسط مثل القمح والعنب والزيتون والشعير. تم كذلك تحديد وجود عدد من أنواع النباتات البرية من بينها نبتة عطرية (السمسق). على العكس، فإن العينات المدروسة كشفت عن غياب الحوامض والقطاني التي تأكد وجودها في مناطق قريبة.

من المبكر جدًّا الحديث عن خلاصة نهائية بخصوص أعمال التنقيب الجارية، ولكن الأبحاث المنجزة تسمح، مع ذلك، بتقديم بعض الملاحظات. تتعلق الأولى بتاريخ هذه المنشأة: في الإمكان التأكيد بأن الأمر يتعلق بمنشأة إسلامية وأن وجود بعض الشقف الخزفية المختومة وثلاث قطع نقدية من العملات القديمة لا يشكك بأي حال من الأحوال في هذه المعاينة، مادام من المعتاد مشاهدة استمرار وجود مثل تلك العملات في مواقع إسلامية سابقة في وجودها عن الألفية الأولى. تاريخ إقامة هذه المنشأة يتعين أن يعود إلى أواسط القرن العاشر الميلادي/ الرابع الهجري، أي في أوج عصر الخلافة الإسلامية بالأندلس. يظهر أن المسجد هو أول بناء تم إنشاؤه فوق الموقع وفي هذه المدة التاريخية نفسها انطلقت أشغال تهيئة القطاع 2، على طريقة تخطيط عمراني قروي حقيقي عندما سيشهد المكان ظهور شبكة متكاملة من الأزقة والمسالك. خصص الجزء الأشد ارتفاعًا في الموقع لتشييد بيوت السكن، في حين احتفظ بالجزء السفلي لتشييد مخازن للمواد وصهاريج ولأنشطة الصناعات التقليدية. عرف الموقع أشغال تهيئة جديدة خلال القرن الحادي عشر الميلادي/ الخامس الهجري في القطاع 2 على شكل صهاريج مردومة أو أبواب موصدة، وأنه لم يتم إخلاء المنشأة إلا في نهاية القرن الحادي عشر الميلادي/ الخامس الهجري مع تزايد حدة التهديد المسيحي. وإن لم يتم الوقوف على أي أثر للمعارك في مجموع الهضبة. الساكنة المسيحية لم تعمر الموقع بل اختارت الاستقرار في السفح حول كنيسة مكرسة للقديس بطرس مع حصن صغير. هناك ملاحظة ثانية تتعلق بهذه المنشأة. خلافًا للفكرة التي تفيد أن هذه المساكن كانت تشكل قرية شيدتها جماعة قروية، يبدو أن إعمار الموقع لم يكن موضوع منحى تجريبي ولكن نتيجة تصور متكامل مخطط بعناية تم إنجازه في نفس الوقت تحت إشراف سلطة محلية أو إقليمية. هل كان صاحب الصلاة والمسجد وراء فكرة إقامة هذه المنشأة. هل تمثل هذه البناية بالأولى تعبيرًا عن وجود حضري في الوسط القروي؟ يتعلق الأمر هنا بفرضية تثير سؤالاً قلما تم التعرض له. يعني دور المساجد في تنظيم إعمار الأندلس. بعيدًا عن هذه الأسئلة، نلاحظ بأن العناية التي أحاطت تشييد المنشأة، جودة بناية المسجد، الخبرة المتوفرة في نحت الصخر، سعة البيوت وكثافة الأثاث المكتشف تدفع في اتجاه إبعاد فكرة كون أن ساكنة الموقع كانت عبارة عن جماعة من القرويين المعدمين. من المرجح أن سكان لاس سياس الذين كان عددهم يتراوح بين المئة والمئتين، كانوا يشتغلون لحسابهم في الفلاحة، زراعة الحبوب، تربية المواشي، زراعة أشجار الزيتون وأنشطة الحياكة. من المثير للانتباه ملاحظة أن السكان كانوا يمضون أوقات فراغهم في ممارسة بعض الأنشطة الترفيهية لتزجية الوقت تتمثل في وجود قطعة شطرنج، زهر النرد، وفيشات صغيرة. حدث شديد الأهمية، الغياب التام للأسلحة، وهو ما يظهر بأن الأمر يتعلق بجماعة من الفلاحين قليلي الخبرة العسكرية في مواجهة التهديد المسيحي.

تعريف بالمؤلف: فليب سيناك عالم آثار ومؤرخ متخصص في العصور الوسطى، بشكل خاص ما يرتبط فيها بالغرب الإسلامي. اشتغل في بادئ الأمر بجامعة تولوز لو ميراي قبل أن ينتقل إلى جامعة السوربون بباريس، حيث يشغل كرسي تاريخ العصور الوسطى، ويعمل في الوقت نفسه أستاذًا زائرًا في التخصص نفسه بملحقة جامعة السوربون بـ(أبو ظبي). له مؤلفات عديدة من جملتها: العالم الإسلامي، من بداياته إلى مستهل القرن الحادي عشر الميلادي (1999)، الكارولنجيون والأندلس، من القرن الثامن إلى القرن التاسع الميلاديين (2002)، علاقات بلاد الإسلام بالعالم اللاتيني بالاشتراك مع بيير غيشارد (2000)، شارلمان ومحمد بإسبانيا، من القرن الثامن إلى القرن التاسع الميلاديين (2015) ...



جرة وصحن (القرن الحادي عشر/الخامس الهجري)



مجوهرات اكتشفت داخل المسجد



جرة كبيرة وأخرى أصغر حجمًا (القرن الحادي عشر/الخامس الهجري)



مسمياتنا الإسلامية 2 - 2



عبدالله بن محمد اليوسف

الرياض

في هذا الجزء الأخير من مسمياتنا الإسلامية سوف نستعرض التقويم القمري (الهجري) والمكاييل والمقاييس التي تعامل بها أسلافنا.

أولاً- التقويم القمري:

- تقويم محسوس يُرى بالعين المجردة، كما أن وجه القمر ثابت بالنسبة للأرض أما وجه الشمس فمتغير من لحظة إلى أخرى، ولذلك أنت تستطيع أن تفرق بين هلال أول الشهر، وهلال آخر الشهر؛ فهلال أول الشهر فتحته إلى المشرق، وهلال آخر الشهر فتحته إلى المغرب، وإذا كنت دقيقًا حصيفًا عليمًا ربما استطعت أن تعين اليوم من خلال منظر القمر:

هذا يوم سبعة، أو ثمانية، أو عشرة، أو ثلاثة عشر، أو خمسة عشر، لكن الشمس (الميلادي) لا تصلح دليلاً على هذا التعيين؛ لأنها شكلها واحد في كل أيام الشهر، أما القمر هو الذي يزيد، وينقص، ويتغير.

- **ومن مميزات الشهور القمرية**

- أنه يمكن متابعتها في جميع بقاع الأرض، حتى في المناطق القطبية تغيب الشمس فيها ستة أشهر، أو تكون ستة أشهر متوالية كلها نهار، لكن القمر يُرى فيها، ولا يكون محجوبًا كالشمس التي تحتجب في تلك المناطق القطبية.

التقويم القمري يعكس حقائق كونية من حركة القمر حول الأرض خلال هذا الشهر، ويعكس أيضًا حركة الأرض حول الشمس، والتقويم القمري غير فصلي؛ ولذلك نصوم تارة في الشتاء، ونصوم تارة في الصيف، وتارة في الربيع، وتارة في الخريف، ولو كان رمضان مرتبطًا بشهر من هذه السنة الميلادية الشمسية لرأيتنا نصوم دائمًا في وقت واحد ولكننا في عبادتنا تدور علينا الفصول الأربعة.

لا بد من الاهتمام بالتاريخ القمري:

هذه قضية هوية - ينبغي فقهها في وقت لا يعرف فيه الكثير من ميزات سنتهم وشهرهم، كثير من أبنائنا، وكثير من هذه المدارس الأجنبية، وهذه السفارات، وهذه الأنظمة العالمية، وغيرها صار التقويم الميلاد مفروضًا فيها؛ ولذلك فإن متابعة التقويم الميلادي جائز للحاجة، إنما اختفاء التقويم القمري الهجري لا يجوز، لا يجوز أن يختفي من حياتنا، هذا من شخصيتنا وهويتنا.

- هذا من معالم ديننا، هذه قضية تُبنى عليها أحكام، هذه قضية ترتبط بها عبادات ومواسم عظيمة وفاضلة، فلا يجوز أن يجهل أبناؤنا هذا التقويم، وكثير من المسلمين في الجاليات الأجنبية في الخارج لا يعرفون عن هذا التقويم إلا نزرًا يسيرًا، ولا يستعملونه فيما بينهم.

- على إحياء العمل بهذا التقويم، واستعماله، والبناء عليه، وإذا احتاج المسلم إلى معرفة التقاويم الأخرى فلا بأس للحاجة؛ فهو يتعامل مع العالم شرقاً وغربًا، ونحن في وقت استضعاف، ولو كنا في وقت قوة لفرضنا تقويمنا على العالم.

- أما العبادات الحولية فإنها تعتمد على القمر بخلاف هذه العبادات اليومية، فعبادات يومية مرتبطة بالشمس في جريانها، وعبادات حولية مرتبطة بالقمر كالصيام الذي قال الله فيه: ﴿شَهْرُ رَمَضَانَ ٱلَّذِيٓ أُنزِلَ فِيهِ ٱلْقُرْءَانُ هُدًى لِّلنَّاسِ وَبَيِّنَٰتٍ مِّنَ ٱلْهُدَىٰ وَٱلْفُرْقَانِ فَمَن شَهِدَ مِنكُمُ ٱلشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ﴾ البقرة: من الآية 185، فكيف نعرف هذا الشهر؟ قال عليه الصلاة والسلام: (صوموا لرؤيته وأفطروا لرؤيته) يعني لرؤية هلاله.

- إذًا نعرف البداية بهذا الهلال الذي جعله الله للناس ميقاتاً للعبادات، جعل الله الأهلة مواقيت للناس في العبادات، وكذلك الحج كما قال تعالى: ﴿ٱلْحَجُّ أَشْهُرٌ مَّعْلُومَٰتٌ﴾ البقرة: من الآية 197، فكيف نُعرف أشهر

الحج؟ شوال، وذو القعدة، وعشر ذو الحجة، كيف تُعرف البدايات والنهايات؟ بهذا الهلال.

• اعتماد الأشهر القمرية يعني إثبات الهوية الإسلامية

– إن من شخصية الأمة وهويتها هذا التاريخ القمري الذي جعله الله تعالى مواقيت، هذا الذي جعله الله معتمدًا فمن من هوية الأمة، ولما أراد عمر رضي الله عنه أن يجعل له بداية لهذه السنوات القمرية، يجعل بداية لتاريخ المسلمين، جعل الهجرة –وهي الفيصل الذي انتقل به المسلمون نقلة عظيمة جدًا، وكانت فتحًا من الله، ولها الأثر الكبير في قيام الإسلام– جعل الهجرة هي العام الأول للمسلمين، فبأي شهر يبدؤون؟ لم يجعل شهر الهجرة هو البداية، وإنما نظر عمر رضي الله عنه، فإذا انصراف الناس من الحج، وذهابهم إلى البلدان مناسَبة مناسبة جدًا لتبدأ المشاريع، لتبدأ البعوث، لتبدأ الأنشطة الكثيرة للناس، بعد انصراف المسلمين من الحج، والعودة إلى البلدان، هذا مناسب جدًا؛ فلذلك جعل الشهر المحرم هو البداية لهذه السنة القمرية التي حُدِّدت أشهرها من رب العالمين، فصارت السنة الأولى في التقويم الهجري تبتدئ من محرم، وتنتهي بنهاية ذي الحجة.

– هذا الذي سار عليه المسلمون، والذي بقي في الأمة الزمن الطويل، ثم يريد أعداؤها اليوم أن يطمسوا هذا التاريخ القمري، والسنة الهجرية، وأن يجعلوا المسلمين يسيرون على ما يريدونه هم، وأن تتشبه بهم، فإذا صارت الأمة تتحدث بلغة غير لغتها كما يريدون نشر اللغات الأجنبية على حساب اللغة العربية –التي إذا صار الإهمال هو نصيبها، وصار أبناؤها لا يحسنون الحديث بها، وصارت قواعد الإملاء والخط مضيعة فيها.

ثانيًا– الأوزان والمكاييل

– ما يساوي المقادير الشرعية من "مد" و "صاع" ونحوهما بوحدات قياس الوزن العالمية الرائجة في هذا العصر، وذلك لأن كثيرًا من أحكام الصيام متعلقة بتلك المقادير مثل فدية إفطار ذوي الأعذار من المرضى وكبار السن والحوامل، بالإضافة إلى مقدار صدقة الفطر والكفارات...

– فالصاع النبوي يساوي أربعة أمداد، والمد يساوي ملء اليدين المعتدلتين، وأما بالنسبة لتقديره بالوزن فهو يختلف باختلاف نوع الطعام المكيل، ومن هنا اختلفوا في حسابه بالكيلو جرام، فمنهم من قدره بـ 2040 جرامًا، ومنهم من قدره بـ2176 جرامًا، ومنهم من قدره بـ2751 جرامًا.. وقدرته اللجنة الدائمة للإفتاء بالسعودية بما يساوي ثلاثة كيلو جرام تقريبًا، وهو الذي نميل إليه ونختاره. والله أعلم.

وأما بالنسبة لتقديره بالرطل فذهبت المالكية والشافعية والحنابلة إلى أنه يساوي خمسة أرطال وثلثًا بالعراقي، وذهب الأحناف إلى أنه يساوي ثمانية أرطال بالعراقي.

تعريف المد: المد بالضم في اللغة مكيال من المكاييل التي يقدر بها الأشياء، ويقدر بملء كفي الإنسان المتعدل.

– ومن هذه الأوزان التي استخدمها العرب عبر العصور التاريخية، الحبة والدانق والقيراط والدرهم والمثقال والأوقية والرطل والقنطار كما ذكرها الشعراء في قصائدهم.

الحبة: تُعد الحبة أصغر وحدة وزن استخدمها الإنسان منذ القدم، عندما لاحظ أن الحبوب والبذور الصلبة لقسم من النباتات تكون متشابهة، متناسقة في الوزن تقريبًا، الحنطة والشعير والخردل والخرنوب.

– فمثلاً إن الحبة تعادل عُشر الدانق والحبة سدس ثمن درهم، وهكذا.. والحبة من العيارات المستعملة عند الجاهليين والتي بقيت مستعملة في الإسلام كذلك، ولا تزال تستعمل. أما وزنها فاختُلف فيه باختلاف الأزمنة والأمكنة. وقد استخدم الصاغة، الحبة أو القمحة (grain) لقياس الذهب واللؤلؤ وبقية الأحجار الكريمة، أما العرب فقد استخدموا حبوب نبات الشعير، واحدته شَعيرة، لوزن الأشياء الثمينة. قال تعالى: ﴿ يَٰبُنَيَّ إِنَّهَآ إِن تَكُ مِثْقَالَ حَبَّةٖ مِّنۡ خَرۡدَلٖ ﴾ الآية 16 لقمان.

الدانق: الدانق أيضًا وحدة وزن صغيرة، استعملها العرب منذ الجاهلية، والدانق، إضافة إلى أنه وحدة وزن، فقد استخدم وحدة نقد أيضًا.

القيراط: القيراط (carat) معيار في الوزن والقياس. ففي الوزن يمثل وحدة صغيرة لقياس الذهب والأحجار الثمينة والعطور والعقاقير الطبية، اختلفت مقاديره كغيره باختلاف الأزمنة والأمكنة. فقد جاء في "موسوعة علوم الطبيعة" أن القيراط هو نصف دانق.

الدرهم: اشتهر الدرهم، دون سواه من الوحدات، بمعناه المزدوج، فهو من ناحية، قطعة نقد تجارية، ومن ناحية أخرى وحدة وزن صغيرة. غير أن المعروف عنه والشائع منذ العصر الجاهلي وما قبله، أنه قطعة نقد، يؤكد ذلك ما ورد في القرآن الكريم بقوله تعالى من سورة يوسف، الآية 20: ﴿ وَشَرَوۡهُ بِثَمَنِۢ بَخۡسٖ دَرَٰهِمَ مَعۡدُودَةٖ ﴾. وكذلك في قول عنترة: جَادَتْ عليها كلُّ عين ثرة فتركنَ كلَّ حديقة كالدرهم. وقد زاد استخدام الدرهم كوحدة وزن في العصور الإسلامية المختلفة، لوزن الدهن والعطور والأدوية، حتى يقال في المثل المعروف «درهم وقاية خيرٌ من قنطار علاج».

المثقال: ورد المثقال في اللغة العربية بمعنيين مختلفين، الأول، كمقدار ووزن، والثاني كوحدة وزن صغيرة. فالمثقال بالمعنى الأول هي من ثقل، كما يقول ابن منظور في "لسان العرب"، وهو في الأصل مقدار من الوزن، أي شيء كان قليل أو كثير.

ويبدو أن العرب في الجاهلية وصدر الإسلام كانوا يستخدمون المثقال بمعنى وزن الشيء، كما جاء في آيات كثيرة في القرآن الكريم واصفًا وزن الأشياء الصغيرة (أي مثقالها) بالبذرة أو حبة خردل، كقوله تعالى في سورة الزلزلة، الآية 7: ﴿ فَمَن يَعۡمَلۡ مِثۡقَالَ ذَرَّةٍ خَيۡرٗا يَرَهُۥ ﴾

أما المعنى الثاني للمثقال، فهو وحدة وزن صغيرة، توزن بها الأشياء النفيسة كالذهب والفضة واللؤلؤ والعطور والعنبر والمسك، كما يقول أبو العلاء المعري:

وفي المعاشر من لو حاز من ذهب
طودًا لضنّ بإعطاء المثاقيل

الطود: الجبل. ضن: بخل. حاز: كتب. أي من الناس لو أصاب جبلاً من الذهب لبخلت نفسه بإعطاء مثقال مما أصاب). والمثقال صار في عرف العرب اسمًا للدينار، وتحدد وزنه في العصر الأموي على يدي الخليفة عبدالملك بن مروان بعد إصلاحه للسكة الإسلامية، إذ جعل المثقال أي الدينار يزن 4.25 غرام، وتّم ضبط وزنه عن طريق الصُنج الزجاجية (38). ولا زال المثقال يستخدم حتى الآن، في بعض البلدان كالعراق لوزن الذهب، إذ يساوي أربعة غرامات.

الأوقية: الأوقية من الأوزان التي استعملها العرب منذ الجاهلية، وجمعها أواقي وأواق. أما وزنها فقد كان في البداية، كما يقول ابن منظور في "لسان العرب": سبعة مثاقيل، وزنة أربعين درهمًا.

الورق: أما معنى كلمة الورق، التي وردت في الحديث (وفي حديث مرفوع: ليس فيما دون خمس أواق من الورق صدقة)، فتعني قطع النقود من الفضة، يؤكد ذلك ما جاء في سورة الكهف، الآية 19: ﴿ فَٱبۡعَثُوٓاْ أَحَدَكُم بِوَرِقِكُمۡ هَٰذِهِۦٓ إِلَى ٱلۡمَدِينَةِ ﴾.

الرطل: الرطل من الأوزان المعروفة عند الجاهليين، والرطل الجاهلي ضعف الرطل الإسلامي، وقد اختلف وزنه عند المسلمين باختلاف الأماكن والمواضع. ووزنه عند بعضهم اثنا عشر أوقية بأواقي العرب، وهو قدَر نصف "مَن".

والمن: هو من الأوزان التي يعود أصلها إلى البابليين وكان معروفًا عند العرب الجاهليين. والمَن كان معروفًا في العراق، بخاصة في البصرة لوزن التمور.

وكان العرب يصنعون وعاءً خاصًا لقياس الرطل، لهذا قول ابن منظور في لسان العرب: أن الرطل الذي يوزن به ويكال.

القنطار: يُعد القنطار من أكثر المصطلحات اختلافًا عند العرب، من ناحية المعنى والدلالة. فمرة يأتي بمعنى وحدة وزن، وأخرى وحدة نقد، وثالثة يأتي للكثرة من المال، والذهب والفضة وغيرها، ورابعة ليدل على الحمولة، مثلاً ملئ جلد ثور أو بقرة، ذهبًا أو فضة. فالقنطار كوحدة وزن، لم يكن له مقدار محدد عند العرب منذ الجاهلية، كما تشير إلى ذلك معاجم اللغة والروايات التاريخية. ولهذا فقد ذكروا له أوزان كثيرة مختلفة. فمثلاً: هو وزن أربعين أوقية من ذهب، أو ألف ومئتا دينار، أو مئة وعشرون رطلاً، أو مئة مثقال. الوزن وأدواته في اللغة العربية، الأستاذ أحمد محمد جواد محسن.

من أعلام الفكر الإسلامي

العلامة محمد حامد الفقي رحمه الله

من الصوفية إلى السلفية

(1310هـ - 1378هـ - 1892م - 1959م)



صبري بن سلامة شاهين

الرياض

هو الحبر البحر الرحب الإمام المُحدّث مؤسس جماعة أنصار السنة، العالم السلفي شيخ بلاد الكنانة، كان رحمه الله إذا زار الحرم المكي تفرغ له الكراسي، ويتزاحم الطلاب عليه. هذا هو الشيخ الأزهري حامد الفقي رحمه الله، قد كان في سالف حياته يعيش مع الطرق الصوفية، ولكن شاء الله له الخير، حيث إنه كان رجلاً متجردًا عن الهوى، باحثًا عن الحق.

يحكي تلميذه الشيخ المُحدّث حماد بن محمد الأنصاري الأفريقي المدني المالكي رحمه الله، فيقول: أما عن حياة الشيخ حامد الفقي: فعندما اجتمعت معه عام 1367هـ جئته وهو يُدرِّسُ تفسير ابن كثير عند باب علي بالمسجد الحرام، وعندما سَمِعْتُهُ، قلت: هذا هو ضالتي، فكان يأخذ آيات التوحيد ويسلط عليها الأضواء، وسمعته من بعيد، فجلست في حلقته، وكانت أول حلقة أجلس فيها بالحرم، وكان عُمري لا يتعدّى الثانية والعشرين، وكان الدرس في تفسير آيات التوحيد، وبعدما انتهى الدرس وصلينا العشاء جاءنا شخصٌ سوري، وقال للشيخ: أرى أن تشربوا القهوة عندي، فقال لهُ الشيخ: ومن معي، قال لهُ الرجل: احضر من شئت، وكان هذه أول مرة أرى فيها الشيخ، على الرغم أنني سمعت عنه كثيرًا، لأن شيخي الشيخ محمد عبد الله التنبكتي كان تلميذ الشيخ الفقي.

وذهبنا إلى بيت الأخ السوري، وعندما وصلنا إلى البيت وجلسنا، قلت للشيخ حامد: يا شيخ أنا عندي سؤال، كيف صرت موحدًا، وأنت درست في الأزهر؟ وأنا أريد أن أستفيد والناس يسمعون، فقال الشيخ: والله إن سؤالك وجيه، قال: أنا درست في جامعة الأزهر، ودرست عقيدة المتكلمين التي يدرّسونها، وأخذت شهادة الليسانس، وذهبت إلى بلدي لكي يفرحوا بنجاحي، وفي الطريق مررتُ على فلاح يفلح الأرض، ولما وصلت عندهُ، قال: يا ولدي اجلس على الدكة، فجلستُ ووجدت بجانبي على طرف الدكة كتابًا، فأخذت الكتاب ونظرت إليه، فإذا هو كتاب (اجتماع الجيوش الإسلامية على غزو المعطلة والجهمية) لابن القيم رحمه الله: فأخذت الكتاب أتسلى به، ولما رآني أخذت الكتاب وبدأت أقرأ فيه، تأخر عني قليلاً، حتى قدّر من الوقت الذي آخذ فيه فكرة عن الكتاب، وبعد مدة من الوقت وهو يعمل في حقله، ولما أقرأ في الكتاب جاء الفلاح، وقال: من أين جئتَ؟ فأجبتهُ عن سؤاله، فقال لي: أنت تدرجت في طلب العلم حتى توصلت

إلى هذه المرحلة؛ ولكن يا ولدي أنا عندي وصية. فقلتُ: ما هي؟ قال الفلاح: أنت عندك شهادة تعيشك في كل الدنيا في أوربا في أمريكا، في أيِّ مكان، ولكنها ما علمتك الشيء الذي يجب أن تتعلمه أولاً. قلت: ما هو؟! قال: ما علمتك التوحيد! قلت له: التوحيد! قال الفلاح: توحيد السلف. قلت له: وما هو توحيد السلف؟! قال لهُ: انظر كيف عرف الفلاح الذي أمامك توحيد السلف. هذه هي الكتب: كتاب السنة للإمام أحمد، وكتاب التوحيد لابن خزيمة، وكتاب خلق أفعال العباد للبخاري، وكتاب اعتقاد أهل السنة للحافظ اللالكائي، وعدَّ له كثيرًا من كتب التوحيد. وذكر الفلاح كتب التوحيد للمتأخرين، وبعد ذلك كتب شيخ الإسلام ابن تيمية وابن القيم.

وقال له: أنا أدلك على هذه الكتب إذا وصلت إلى قريتك ورأوك وفرحوا بنجاحك، لا تتأخر ارجع رأسًا إلى القاهرة، فإذا وصلت القاهرة ادخل (دار الكتب المصرية) ستجد كل هذه الكتب التي ذكرتها كلها فيها، ولكنها مكدَّسٌ عليها الغبار. وأنا أريدك أن تنفض ما عليها من الغبار وتنشرها، وكانت تلك الكلمات من الفلاح البسيط الفقيه، قد أخذت طريقَها إلى قلب الشيخ حامد، لأنها جاءت من مُخْلِص.

ولما رجعتُ إلى قريتي في مصر وذهبتُ إلى القاهرة، ووقفت على الكتب التي ذكرها لي الفلاح كلها ما عدا كتاب واحد، ما وقفت عليه إلا بعد مدة كبيرة، وبعد ذلك انتهينا من الجلسة وذهب الشيخ حامد الفقي، وكان يأتي إلى السعودية ونستقبله ضمن البعثة المصرية أيام الملك فاروق كل عام، وكانت هذه القصة هي إجابة للسؤال الذي سألته للشيخ حامد في مجلس الرجل السوري، وهكذا خرجت كلمات التوحيد وتصحيح الاعتقاد من قلب الفلاح الفقيه المخلص إلى قلب الشاب الأزهري الأشعري الباحث عن الحق والمتجرد عن الهوى، فلقيت عند هذا المتجرد وقوفًا عند الدليل والبرهان، وقمع مادة التأويل، ووقوفًا عند ما قالهُ الله والرسول عليه الصلاة والسلام.

فهذه قصة انتقال الشيخ من عقيدة الأشاعرة إلى عقيدة التوحيد.

انتقال من كدر الشرك وخبثه إلى صفاء التوحيد ونقاء الاعتقاد، عندما كان وقافًا عند الحق، فهذا هو الشيخ الذي كان يومًا من الأيام مع هؤلاء الضلال الجهال، نزع غشاوة الظلمة بنور الاتباع، قامعًا ظلمات الابتداع، فهو هنا ناصح وموجه ومعلم ومحذر، وأيضًا فهو يبرر أن كان قد أحسوا منه شدة، فإنه قد عاش وذاق طعم المرارة، فأراد أن لا يذوقها غيره.

كلماته وتوجيهاته رحمه الله:

قال رحمه الله: إن هذه الطرق الصوفية المنتشرة في الناس اليوم تروج الكفر والوثنية والدجل، وتعمل جاهدة لتأليه الدجالين، واعتصار دماء الجماهير، لتتضخم جيوب شيوخها: أولياء الشيطان، وتنشر في



الشيخ محمد حامد الفقي

الناس ظلمات الجاهلية الأولى، وتحارب الله ورسوله، وتهيء الأمة الإسلامية بهذه الجاهلية العمياء، وهذه التقاليد الخرافية، وهذه الغباوة البهيمية: لتكون لقمة سهلة الهضم للأعداء، هذه الطرق الصوفية هي المعول الذي هدم به اليهود والفرس صرح الإسلام، هذه الطرق الصوفية هي اليد الآثمة التي مزقت رقعة الدولة الإسلامية، وشيوخ الطرق الصوفية هم الذين يمكنون المستعمرين في مراكش وتونس والجزائر والهند وفي السودان وفي مصر وفي كل مكان من البلاد الإسلامية، وهم سماسرة المستعمر، وخدمه المخلصون في خدمته إذلال المسلمين واستغلالهم.

ولقد كنتُ واحدًا منهم، وعرفت دخائل أمورهم وخبايا زواياهم وسيء مكرهم وخبث قصدهم، فالحمد لله الذي أنقذني وهداني إلى الإسلام الحق الذي بعث الله به رسله، ليخرجوا الناس من الظلمات إلى النور، وإني بكيدهم وكفرهم ووثنيتهم أعرف، ولذلك أنا أشد حربًا عليهم، ولا أزال حربًا عليهم ما بقي في عرق ينبض بالحياة، مُستعينًا بربي وحده، متأسيًا بالرسول الكريم محمد صلى الله عليه وعلى آله وسلم، صابرًا على كل ما يكيد به أعداء أنفسهم من حزب الشيطان أعداء الرحمن، مؤمنًا بأن العاقبة للمتقين، وأن الله مع الذين اتقوا، والذين هم محسنون.

وقال أيضًا رحمه الله: قد كنتُ في حياتي الأُولى سالكًا مع السالكين، ومُلبسًا مع الملبسين مخرفًا مع المخرفين، وداعيًا إلى البدعة والجاهلية، وعبادة الموتَى والخشَب والنُّصُب مع الداعين، فهداني الله إلى دين الهُدَى، وكشَف عن بصيرتي حُجُبَ الجَهْل والعَمَى، وبصَّرني بنور الحقِّ من كتاب الله وسُنَّة نبيِّه المصطفَى، ووفقني بفضله إلى سبيل السَّلَف الصالح من الصحابة والتابعين، وأنقذني بذلك من طريق الرَّدَى، فذقتُ من يومئذ حلاوةَ الإخلاص والإيمان، وتحققتُ الفرْق العظيم بيْن الحقِّ والباطل، والهُدَى والضلال، وبيْن توحيد الأنبياء

لقد كنتُ واحدًا منهم، وعرفت دخائل أمورهم وخبايا زواياهم وسيء مكرهم وخبث قصدهم، فالحمد لله الذي أنقذني وهداني إلى الإسلام الحق الذي بعث الله به رسله، ليخرجوا الناس من الظلمات إلى النور

قد كنتُ في حياتي الأُولى سالكًا مع السالكين، ومُلبسًا مع الملبسين مخرفًا مع المخرفين، وداعيًا إلى البدعة والجاهلية، وعبادة الموتَى والخشَب والنُّصُب مع الداعين، فهداني الله إلى دِين الهُدَى

والمرسَلين، وتوحيد المشركين والجهميَّة المعطِّلين؛ وبيّن آيات الله وحديث رسوله، وبيّن شُبهات المبطلين وزخارف المفترين، وعرفتُ لله تعالى منَّته العُظمى في تلك الهداية، ونعمته الكبرى في هذا التوفيق، وكان من حقِّ هذه النِّعمة وأداء شكرها أن أقفَ حياتي لإرْشاد الضَّال، وهداية التائه، وإزالة الحُجُب عن القُلُوب، وإظهار الحقِّ للناس جهدَ طاقتي في ثَوْبه الجميل، وبيان مكايد شياطين الجنِّ والإنس، التي كادوا بها للإسلام؛ حتى يحذرَها إخواني منَ المسلمين كما حذرتُها، ويتَّقوها كما اتقيتها، وليذوقوا حلاوةَ الإيمان، ويعرفوا الله حقَّ معرفته، ويَقْدُروه حقَّ قدْره، فأسستُ مع خيرَة من إخواني (جماعة أنصار السنَّة) من نحو عشرين سَنَة مَضتْ، وأصبح لها والحمد لله عِدَّة فروع في القاهرة وغيرها، وأصبح بحمد الله ينضوي تحتَ لواء التوحيد الخالِص والسنة المحمدية الصحيحة لا بالدعْوَى والاسم والزي عددٌ غير قليل، وهذه مجلة الهدي النبوي وليدة هذه الفكرة، واللِّسان المعبِّر عن هذه الدعوة، والقلم الراسم لهذه الخطة. وهي أخت (الإصلاح) التي كنتُ أصدرها ببلد الله الحرام زمنَ الإمام المصلح، والملك الراشد المخلص (والذي أحسبه كذلك) عبدالعزيز آل سعود.

حال المجتمع يوم صدور الهدي النبوي:

كان تسعة وتسعون في المئة من الأمَّة على هذه الجاهلية في عملها وعقيدتها وخُلُقها، وحكمها ونظامها قد ضرَب الجهل على القلوب نطاقًا مظلمًا أسود، حجب عنها كلَّ هُدًى، وكل نور، ولكن الأكثرية الساحقة على ما يرى الشيخ ويعلم من ذل القلوب للموتى، واستخذائها للأحجار والأشجار، واستكانتها وخشوعها للنُّصُب والمقاصير والقُبُور، والأكثريَّة مُعرِضة عن التحاكُم في عقيدتها وعبادتها وماليتها وشؤونها إلى ما أنزَله الله منَ الهُدى والذِّكر الحكيم؟

والأكثرية أيضًا على تحزُّب وتفرقة وشتات بالطُّرق الصوفيَّة، والمذاهب التقليديَّة، وكل حزْب بما لديهم فرِحون، وعن حزبهم وحْدَه يُخاصمون، وله يتعصَّبون، وبشيخهم وحْدَه يَثِقون، مهما كان قولُه مخالفًا للمعقول والمنقول، وفيه يعتقدون عِلمَ الغيب وتصريف الأقدار، والإنجاء من النار!

وقد تصدَّى الشيخ الفقي لتصحيح تلك المفاهيم الخاطئة من خلال تفسيره لبعض سُور القرآن الكريم وآياته، وكذا كتاباته وفتاواه.

وهذا هو الشيخ الأزهري الشافعي وموقفهُ من الدعوة الوهابية

لا ريب أن يكون ديدن المصلحين المتبعين لمنهج أهل السنة الإنصاف والبعد عن الشطط والهوى. فهو ينظر بالميزان الحق: الكتاب والسنة. فمن كان عليهما سائر، وبهما آخذ ومتبع، فإنه منا آل البيت. ومن كان على غير هذا، ولو كان من كان، فهو خصم لنا ولو كان أقرب قريب. الحب في الله، والبغض في الله. لا الحب في حزب أو جماعة أو طريقة. بل في الله، حب صحيح صافٍ لا حب الغشاشين.

وقصة الفلاح المعروفة الذي دله على كتب أهل السنة والجماعة، أتباع السلف الصالح أهل الحديث، ومن يطلق عليهم أعداؤهم بالوهابية. فقرأها الشيخ الأزهري الشافعي بتجرد، فوصل إلى الحقيقة، ونزع العقائد الباطلة، وأصبح موحدًا متبعًا للسلف الصالح. فقد تحول من عقيدته الأشعرية، ومن علم الكلام وطرائق التصوف إلى الاتباع لنبي الهدى والرحمة محمد بن عبدالله الهاشمي عليه وعلى آله الصلاة والسلام.

فبداية علاقته مع هذه الدعوة حين قرأ كتب أصحاب هذه الدعوة، فتأثر بها، لأنه كان متجردًا باحثًا عن الحق. ثم كانت خطوته الثانية: وهي نصرة دعوة سيد الأنبياء والمرسلين بنشر الدعوة الصحيحة إلى الكتاب والسنة، ونبذ البدع، والأمر بالاتباع للنبي عليه الصلاة والسلام، ونشر كتب العقيدة السلفية، ونشر كتب السنة والأحاديث الصحيحة، وفتح الحلق لتعليم الجُهال أصول الدين وتلاوة القرآن، والرد على أهل الكفر والزندقة، وأهل البدع والأهواء. وكان شديدًا في فضح الصوفية المتسترة بستار الإسلام، مبينًا انحرافاتها، كاشفًا خفاياها، فاضحًا تقيتها، وله نشاط خاص في نصرة السنة المحمدية، حتى أسس جماعة لهذا الغرض سماها: (جماعة أنصار السنة المحمدية).

وقد أشهر الشيخ حسامه لبيان الحق وفضح الأكاذيب على دعوة الشيخ محمد بن عبدالوهاب رحمه الله، أو ما يطلقون عليها بـ (الدعوة الوهابية). لقد ألف كتابًا سماه: (أثر الدعوة الوهابية في الإصلاح الديني والعمراني في جزيرة العرب وغيرها). وقد نفع الله به، وقال الشيخ الأزهري محمد حامد الفقي رحمه الله في مقدمته: أما بعد ؛ فهذه نبذة لطيفة في بيان حقيقة الدعوة الوهابية وإمامها وشيعتها وأنصارها، وقصة إزاحة الأوهام وإبطال الأكاذيب التي نسجت حولها، وذلك لتخبط الكثير من الناس في شأنها.

وقال أيضًا: وإن الحنابلة متعصبون لمذهب الإمام أحمد في فروعه ككل أتباع المذاهب الأخرى، فهم لا يَدَّعون، لا بالقول، ولا بالكتابة أن الشيخ ابن عبدالوهاب أتى بمذهب جديد، ولا اخترع علمًا غير ما كان عند السلف الصالح، وإنما كان عمله وجهده إحياء العمل بالدين الصحيح وإرجاع الناس إلى ما قرره القرآن في توحيد الألوهية والعبادة لله وحده: ذلاً وخضوعًا، ودعاءً، ونذرًا، وحَلِفًا، وتوكلاً، وطاعة شرائعه، وفي توحيد الأسماء والصفات، فيؤمن بآياتها كما وردت، لا يحرف ولا يؤول، ولا يُشبِّه، ولا يُمثِل، على ما ورد بلفظ القرآن العربي المبين، وما جاء عن الرسول صلى الله عليه وسلم، وما كان عليه الصحابة وتابعوهم والأئمة المهتدون، من السلف والخلف رضوان الله عليهم، في كل ذلك، وأن تحقيق شهادة أن لا إله إلا الله، وأن محمدًا رسول الله لا يتم على وجهه الصحيح إلاَّ بهذا.

هذا هو الشيخ محمد حامد الفقي الذي ولد بقرية نكلا العنب في سنة 1310هـ الموافق 1892م بمركز شبراخيت محافظة البحيرة. فقد نشأ في كنف والدين كريمين، فوالده الشيخ أحمد عبده الفقي تلقى تعليمه بالأزهر، ولكنه لم يكمله لظروف اضطرته لذلك. أما والدته فقد كانت تحفظ القرآن وتجيد القراءة والكتابة، وبين هذين الوالدين نما وترعرع وحفظ القرآن وعمره وقتذاك اثنا عشر عامًا. ولقد كان والده في أثناء تحفيظه القرآن يوضح له معاني الكلمات الغريبة، ويعلمه مبادئ الفقه، حتى إذا أتَّم حفظ القرآن كان ملمًّا إلمامًا خفيفًا بعلومه، ومهيأً في الوقت ذاته لتلقي العلوم بالأزهر على الطريقة التي كانت متبعة وقتذاك.

بدأ الفقي دراسته بالأزهر في عام 1322هـ - 1904م وكان الطلبة الصغار وقتذاك يبدؤون دراستهم في الأزهر بعلمين هما: علم الفقه، وعلم النحو. فبدأ الشيخ دراسته في النحو بكتاب الكفراوي وفي الفقه بكتاب مراقي الفلاح، وفي سنته الثانية درس كتابي الشيخ خالد في النحو وكتاب منلا مسكين في الفقه، ثم بدأ في العلوم الإضافية بالسنة الثالثة، فدرس علم المنطق، وفي الرابعة درس علم التوحيد، ثم درس في الخامسة مع النحو والفقه علم الصرف، وفي السادسة درس علوم البلاغة، وفي هذه السنة وهي سنة 1910م بدأ دراسة الحديث والتفسير، وكان عمره وقتذاك ثمانية عشر عامًا، فتفتح بصره وبصيرته بهدي رسول الله صلى الله عليه وسلم وتمسك بسنته لفظًا وروحًا.

لما أمعن الشيخ في دراسة الحديث على الوجه الصحيح ومطالعة كتب السلف الصالح والأئمة الكبار أمثال ابن تيمية وابن القيم. وابن حجر والإمام أحمد بن حنبل والشاطبي وغيرهم. فدعا إلى التمسك بسنة الرسول الصحيحة، والبعد عن البدع ومحدثات الأمور، وأن ما حدث لأمة الإسلام بسبب بعدها عن السنة الصحيحة،

وانتشار البدع والخرافات والمخالفات.

فالتف حوله نفر من إخوانه وزملائه وأحبابه واتخذوه قدوة لهم. وهذا دلالة على نبوغ الشيخ المبكر. وظل يدعو بحماسة من عام 1910م حتى إنه قبل أن يتخرج في الأزهر الشريف عام 1917م دعا زملاءه أن يشاركوه ويساعدوه في نشر الدعوة إلى التوحيد الخالص والسنة الصحيحة والتحذير من البدع .ولكنهم أجابوه: بأن الأمر صعب، وأن الناس سوف يرفضون ذلك، فأجابهم: إنها دعوة السنة والحق، والله ناصرها لا محالة. فأخذ على عاتقه نشر الدعوة وحده والله معه، وكان عمره عندها 25 سنة.

ولما حدثت ثورة 1919م وكان له موقف فيها بأن خروج الاحتلال لا يكون بالمظاهرات التي تخرج فيها النساء متبرجات، ولا تحرر فيها عقيدة الولاء والبراء لله ولرسوله. ولكنه بالرجوع لسنة الرسول صلى الله عليه وسلم ونبذ البدع وإنكاره لمبادئ الثورة: (الدين لله والوطن للجميع). وانتهت الثورة وظل على موقفه هذا. وظل بعد ذلك يدعو عدة أعوام حتى تهيئت الظروف، وتم أشهار ثمرة هذا المجهود، وهو إنشاء جماعة أنصار السنة المحمدية، التي هي ثمرة سنوات الدعوة من 1910م إلى 1926م، ثم إنشاء مجلة الهدي النبوي وصدر العدد الأول في 1937هـ. ولقد حاول كبار موظفي قصر عابدين بكل السبل صد الناس عن مقابلته والاستماع إليه، حتى سخَّرُوا له من شرع في قتله، ولكن صرخة الحق أصمَّت آذانهم، وكلمة الله فلَّت جموعهم، وانتصر الإيمان الحق على البدع والأباطيل.

بعد أن أسس الشيخ رحمه الله جماعة أنصار السنة المحمدية وبعد أن يسر الله له قراءة كتب الإمامين ابن تيمية وابن القيم واستوعب ما فيها ووجد فيها ضالته صدر العدد الأول من مجلة الهدي لتكون لسان حال جماعته والمعبرة عن عقيدتها والناطقة بمبادئها. وقد تولى رئاسة تحريرها، فكان من كتاب المجلة على سبيل المثال لا الحصر: الشيخ أحمد محمد شاكر، الأستاذ محب الدين الخطيب، والشيخ محيي الدين عبدالحميد، والشيخ عبدالظاهر أبو السمح، (إمام الحرم المكي)، والشيخ أبو الوفاء محمد درويش، والشيخ صادق عرنوس، والشيخ عبدالرحمن الوكيل، والشيخ خليل هراس، كما كان من كتابها الشيخ محمود شلتوت.

ثناء العلماء عليه:

يقول عنه الشيخ عبدالرحمن الوكيل: «لقد ظل إمام التوحيد في العالم الإسلامي والدنا الشيخ محمد حامد الفقي رحمه الله أكثر من أربعين عامًا مجاهدًا في سبيل الله. ظل يجالد قوى الشر الباغية في صبر، مارس الغلب على الخطوب، واعتاد النصر على الأحداث، وإرادة تزلزل الدنيا حولها، وترجف الأرض من تحتها، فلا تميل عن قصد، ولا تجبن عن غاية، لم يكن يعرف في دعوته هذه الخوف من الناس، أو يلوذ به، إذ كان الخوف من الله آخذًا بمجامع قلبه، كان يسمي كل شيء باسمه الذي هو له، فلا يُدهن في القول، ولا يداجي ولا يبالي، ولا يعرف المجاملة أبدًا في الحق أو الجهر به، إذ كان يسمي المجاملة نفاقًا ومداهنة، ويسمي السكوت عن قول الحق ذلًا وجبنًا".

ويقول الشيخ أبو الوفاء درويش: «كان يفسر آيات الكتاب العزيز، فيتغلغل في أعماقها، ويستخرج منها درر المعاني، ويشبعها بحثًا وفهمًا واستنباطًا، ويوضح ما فيها من الأسرار العميقة والإشارات الدقيقة والحكمة البالغة والموعظة الحسنة. ولا يترك كلمة لقائل بعده. بعد أن يحيط القارئ أو السامع علمًا بالفقه اللغوي للكلمات وأصولها، وتاريخ استعمالها فيكون الفهم أتم، والعلم أكمل وأشمل".

وقال عنه الشيخ ابن باز رحمه الله: فقد اطلعت على الحواشي التي وضعها- يقصد في تحقيقه لفتح المجيد- الأستاذ العلامة الشيخ محمد حامد الفقي فألفيتها كثيرة الفوائد قد أجاد فيها و أفاد.

وقال الشيخ أبو تراب الظاهري رحمه الله : كان سلفيًّا، شديدًا يحرص على نشر التوحيد ويغار عليه، و ما رأيت أحدًا مثله في الغيرة على التوحيد، ولقد سكنت عنده في مصر خمس سنوات، وكان متكفلاً بي في كل شئ، حيث كنت أشارك معه في التخريج والتحقيق ولو قلت: إن عيني لم تر مثله، وأذني لم تسمع بمثله في حماية التوحيد، لا أكون مبالغًا، كان إذا صعد المنبر لخطبة الجمعة، يقول بأعلى صوته: كفرت بالطاغوت. كفرت بالبدوي. كفرت بكذا. و لقد كان يجتمع في حلقته في المسجد الحرام خلق كثير، يجتمعون حوله ما بين قاعد و قائم.

آثاره العلمية:

إن المكتبة العربية لتعتز بما زودها به من كتب قيمة، مما ألف، ومما نشر، ومما صحح، ومما راجع، ومما علق وشرح من كتب الإمامين ابن تيمية وابن القيم وغيرهما. ومن جهوده كذلك قيامه بتحقيق العديد من الكتب القيمة، نذكر منها:

اقتضاء الصراط المستقيم، والقواعد النورانية الفقهية، والمسائل الماردينية، والمنتقى من أخبار المصطفى، وموافقة صحيح المنقول لصريح المعقول، حققه بالاشتراك مع محمد محيي الدين عبدالحميد. ونفائس تشمل أربع رسائل، منها الرسالة التدمرية، والحموية الكبرى. وإغاثة اللهفان، والمنار المنيف، ومدارج السالكين، ورسالة في أحكام الغناء، والتفسير القيم، ورسالة في أمراض القلوب، الطرق الحكمية في السياسة الشرعية.

كما حقق كتب أخرى لمؤلفين آخرين من هذه الكتب: فتح المجيد لعبدالرحمن بن حسن آل الشيخ، وبلوغ المرام لابن حجر العسقلاني، وجامع الأصول من أحاديث الرسول،لابن الأثير. والاختيارات الفقهية من فتاوى ابن تيمية لعلي بن محمد بن عباس الدمشقي، والأموال لابن سلام الهروي، والإنصاف في معرفة الراجح من الخلاف على مذهب الإمام المبجل أحمد بن حنبل للمرداوي، وجواهر العقود ومعين القضاة، والموقعين والشهود للسيوطي، ورد الإمام عثمان بن سعيد على بشر المريسي العنيد ، وشرح الكوكب المنير، واختصار ابن النجار، والشريعة للآجري، والعقود الدرية من مناقب شيخ الإسلام ابن تيمية لابن عبدالهادي، والقواعد والفوائد الأصولية وما يتعلق بها من الأحكام الفرعية لابن اللحام، ومختصر سنن أبي داود للمنذري، حققه بالاشتراك مع أحمد شاكر، ومعارج الألباب في مناهج الحق والصواب لابن مهدي ، وتيسير الوصول إلى جامع الأصول للشيباني.

وفاته:

توفي رحمه الله فجر الجمعة 7 رجب 1378هـ الموافق 16 يناير 1959م على إثر عملية جراحية أجراها بمستشفى العجوزة، وبعد أن نجحت العملية أصيب بنزيف حاد وعندما اقترب أجله طلب ماء للوضوء، ثم صلى ركعتي الفجر بسورة الرعد كاملة. وبعد ذلك طلب من إخوانه أن ينقل إلى دار الجماعة حيث توفي بها، وقد نعاه رؤساء وعلماء من الدول الإسلامية والعربية، وحضر جنازته واشترك في تشييعها من أصحاب الفضيلة وزير الأوقاف والشيخ عبدالرحمن تاج، والشيخ محمد الحسن والشيخ حسنين مخلوف، والشيخ محيي الدين عبدالحميد، وجميع مشايخ كليات الأزهر وأساتذتها وعلمائها، وقضاة المحاكم. فرحمه الله رحمة واسعة، وأسكنه فسيح جناته.

الجسد الأنثوي بين الانسلاخ وأدًا والبزوغ سردًا

قراءة في قصة قصيرة لعلوية صبح

أ.د. نادية هناوي سعدون
كلية التربية - قسم اللغة العربية -
الجامعة المستنصرية
بغداد

الجسد الأنثوي منسلخًا عن ذاته

تعد قصة (رائحة المرأة رائحة المدينة) للقاصة اللبنانية علوية صبح[1] واحدة من القصص التي تنطبق عليها صفة النسوية لما تؤديه الساردة من دور محوري في عرض الحدث تأزمًا وانفراجًا بمساندة شخصيات نسوية أخرى (أمها وجارتها وجدتها ورفيقتها والمرأة التي رافقتها في السيارة) إذ صرن بمثابة فواعل سردية عكسن مقت المجتمع الذكوري للأنثى الذي استهجن وجودها وقلل من قيمته واستهان بكينونتها، وجعلها كيانًا ثانوية وموضوعًا قابلاً للتطويع والاتباع.

وتسرد البطلة قصتها بضمير الأنا، فتتداعى أفكارها الباطنية على شكل مونولوجات مباشرة وغير مباشرة حرة، تعكس وعيها المتضاد مع نفسها وواقعها زمانًا ومكانًا.

والمرأة في القصة كيان مستلب تنعكس فيه إمارات الاستلاب والانسلاخ عن المكان والزمان اللذين وقفا ضدها فالزمان عدوها الخطير الأول والأخير الذي يحكم قبضته عليها فيداهمها مساءً وصباحًا ويشتاحها بالأمس واليوم وعبر فصوله الأربعة أيضًا.

والمكان ممثلاً بالمدينة هامد بلا حياة خال من العمل والحركة ولأن المكان بالمكين فإن الناس هم بدورهم بدت عليهم سمات المصادرة والتهميش وهذا ما أشعرها بالانحلال والاضمحلال الذي عبرت عنه بـ(الوأد) الذي ظل يلاحقها مهددًا بأن يطال كيانها الأنثوي مستفزًا جسدها بكل قنواته الفيزيقة وغير الفيزيقية وهذا ما جعلها ترى الأشياء من منظار جسدها لا عقلها مما تسبب في إحساسها بالضياع والتيه فكثرت تساؤلاتها إزاء الواقع وتمادت في رؤاها السوداوية إزاءه.

ومن خلال تعقب البطلة لرائحة أخذت تغزو كل مكان وتطغى على كل الأوقات شاملة الناس جميعهم تتبدى حقيقة الاستلاب الأنثوي للمرأة، الذي ما كان له أن يكون كذلك، لولا أن بنات جنسها عبر عصورهن السحيقة قد قبلن بذلك الاستلاب، ليكن مجرد موضوعات لا ذوات تابعات لا متبوعات، ماضيًا وحاضرًا ومستقبلاً.

وقد أدت حاسة الشم دور العائق الحياتي الذي تسبب في تأزم اللحظة التي تعيشها الساردة/البطلة "الرائحة تشبه الموتى ورائحة الموت تنبعث من وجوههم وعيونهم وأجسادهم"[2] فتنقم لا على حالها حسب؛ بل على من حولها بعد أن تكون سائر الحواس الأخرى قد تعطلت بتأثير الرائحة.

ومثلما أن علاقتها بحواسها معطلة، كذلك تكون علاقتها بالوقت معطلة فللصباح رائحة وللمساء رائحة وتتحول الرائحة إلى كيان يزاحمها عالقًا على سطح المرآة مما يحول دون أن ترى وجهها وبسبب القبح تنام المدينة، وتنقطع حركتها، فتشعر بالغثيان، وتنقطع علاقتها بمن حولها.

وتظل تلاحقها تلك الرائحة جاعلة المدينة غريبة ومخيفة برائحة الموت، فترى ذاتها غريبة وميتة "لا بد أنني ولدت ذات يوم، لكن جدتي تقول إنني ولدت ميتة .. وجدتي تقول: إن الماضي هو الأصل وأن المرأة والوأد سر في بلادنا الواسعة"[3]. وكلما حاولت التخلص منها ازدادت التصاقًا بها، فصار جسدها وكأنها لا تعرفه، وكذلك الناس الذين صارت تراهم أجسادًا برائحة خاصة يشبهون بعضهم بعضًا.

وما دام مصدر التأزم يكمن في جسدها الذي احتوته رائحة أحالته إلى غير هيئته لذلك لا يكون أمامها إلا أن تواجه الأمر بالنسيان، وهذا ما يجعل الجسد معطلاً، وقد أتعبه الوقت فما عاد يميز الليل من النهار، وهذا ما يجعلها تتخذ من النوم مهربًا" لم أسمع أو كنت أحاول أن أنسى ما أسمع، ولكثرة ما تمرنت على النسيان بت لا أنسى الحرب كلها بل لا أصدق، وكلما أردت أن أنسى شيئًا أنام والمدينة كذلك كلما تريد أن تنسى تنام"[4].

أن هذه الرائحة تعبير رمزي عن ذلك الترسب الثقافي الملوث، الذي هيأت أجواءه المنظومة الثقافية حتى ترسب فيها الشر، متربصًا بكل شيء ليحيله إلى قبح وسواد، وليصبح هو الموت والضياع والنسيان[5]. والرائحة تعبير أيضًا عن الامتداد التاريخي للجريمة الأولى التي بها صودرت أحقية المرأة في الحياة حين حكم عليها بالوأد من قبل الآخر/ الرجل ليصادر مكانتها كأصل وأساس، وليستلب كينونتها جاعلاً منها تابعة له.

وبات الوأد هو الواقع الذي فرضته المنظومة الفحولية لتغدو المرأة مخلوقًا مأخوذًا بالشر، مجبولاً على الخطيئة، فلا هي أساس الجمال والنقاء، ولا هي مصدر الإلهام، بل هي السواد والقبح والتشويش والتضوب.

وتقرن هذه النظرة الفحولية بما اعتاده المجتمع من ازدراء قدوم الأنثى منذ اللحظة التي تخرج فيها للحياة في مشهد ولادة أنثى في المستشفى، إذ يشيع أمام الساردة/ البطلة لفظ السواد، على شكل عرف عقائدي، يقول: "من يخبر بولادة بنت يسود وجهه عند الله أربعين يومًا" فينعكس ذلك في جسدها لتشعر أنها بوجه أسود "لكن وجهي أنا أسود" أو قولها: "نظرت إليّ نظرة استفسار غريبة وأسود وجهها ..ثم تابعت ما بك وجهك ليس على عادته أنه أسود .. عادت الرائحة تملأ أنفي أن الرائحة تنبعث من أمي، رائحة أمي تشبه رائحة مدينة اليوم .. أذكر أن رائحة جدتي كانت مختلفة"[6].

وعلى الرغم من أن الإسلام قد نهى عن هذا الاعتقاد، إلا أنها ظلت متأصلة في منظومة الثقافة العربية، مترسبة في اللاوعي العربي إلى يومنا هذا، وفي هذا نقد واقعي للمجتمع العربي تناصًا مع الآية الكريمة: ﴿ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ﴾، وما تشعر به الساردة هو حدس الأنثى، التي ترى في جسدها بحواسه كلها كيانًا مخالفًا لما أعطته الطبيعة في ماضيها، ممثلاً بجدتها التي رأت فيها أنها الأصل الذي حمل رائحة الكيان الأنثوي الذي لم تشتاحه بعد الرائحة الغريبة، التي غزت أجساد النساء الأخريات[7].

وهذا الحدس يقودها أيضًا إلى استحضار عادة عرفتها العرب في جاهليتها متمثلاً بوأد الأنثى تخلصًا مما قد يترتب على بقائها من عار أو فضيحة أو مهانة، وأجده أن هذا متحقق في واقعنا لكن بشكل آخر يتمثل في الانسلاخ عن أنثوية الجسد من خلال قمعه وسحقه حتى ترسب ذلك في لاوعينا الجمعي لتغدو المرأة مقموعة في جسدها الذي أوجب عليها أن تواريه ويكون في منظر المرأة بزيها الإسلامي ما يستفز الساردة ويثير فضولها، فتراها بلا ملامح". صعدت امرأة تلف جسدها برداء رمادي، ووجهها بغلاف رمادي، مطعوج على الجانبين على مقربة من أذنيها"[8].

وهذا ما يجعل البطلة تحت وطأة واقع غريب ومشوه عن ذلك الماضي الغابر حين كان للمرأة حضور إنساني.

وبهذا الوصف ترى الكيان الأنثوي تابعًا للآخر الذي منح المرأة مظهرية خاصة، لا تخلو من تبعات ذلك الوأد، الذي كان الإسلام قد نهى عنه إكرامًا للمرأة، ولذلك ظلت الساردة ترى عمرها محسوبًا بعمر الوأد، الذي هو سر في بلادنا الواسعة، وأن عمرها أكثر من ألف سنة إذا اتبعنا سنوات الهجرة[9].

ومن هنا تشعر بضرورة الرجوع إلى الأصل لانتشال المرأة من هذا الوضع الجائر والتعسفي، الذي رسمه لها الآخر ضمن مؤسسته العتيدة، وما هذا الإحساس بالضياع إلا بسبب مفارقة المرأة لأصلها، مما أضاع عليها إحساسها بالأصالة، وجعلها ترى في نفسها تابعة لا أصلاً.

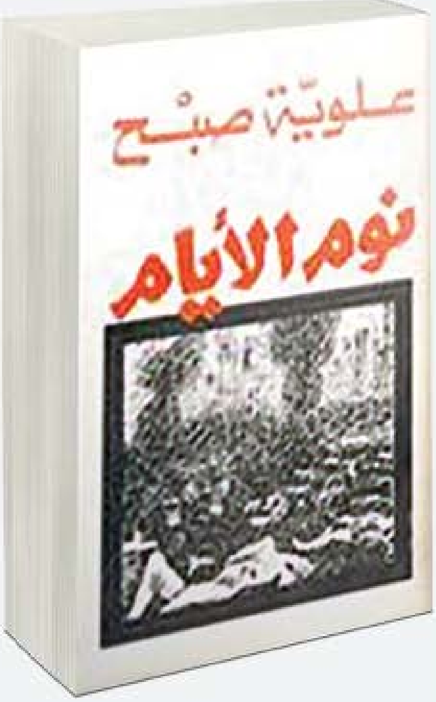
المرأة صنيعة الرجل/

ليس للمرأة أن ترسم لنفسها دورها في هذه الحياة، لأن الآخر صادر هذا الحق منها منذ سالف العصر إلى وقتنا الحاضر، وبغيته من وراء ذلك أن تظل المرأة تحت سيطرته ذليلة تابعة، محكوم عليها بالموت وأدًا أولاً مع مقصدية تهميش الدور الأنثوي في الحياة آخرًا، ولكن فاته أنها سر حركة المجتمع في استمراره وتجدده.

وبعبارة أخرى فإن هذا المقت والتهميش ما هو إلا انعكاس لثقافة فحولية اتخذ منها المجتمع الذكوري حكمه القسري التعسفي بمقت الأنثى وازدرائها وتكتيم صوتها ووأدها حية في مكانها، وهذا ما عطل فاعلية جسدها لتكون له كيانًا تابعًا وموضوعًا مستلبًا وذاتًا مقهورة.

وتقع بطلة القصة في الخواء فلا تشعر بالحياة والانتشاء بل يصير الاضمحلال هو الشعور المسيطر على جسدها "أسود وجهي وشعرت بأن أصابع يدي قد تملت، وكأن الدماء لم تعد تصل إليها وكأن كل الدم قد تجمع في رأسي وشممت رائحة الدماء في السيارة نظرت حولي فلم أجد أثرًا للدماء زادت رائحة الدماء"[10].

والتعطيل الجسدي الذي سخر لمصلحة الفحولة لم يكن



"تؤكد المؤلفة على أن هذه الحقبة «تميزت بغزارة إنتاج المصورين المستشرقين، وتنوع أجناسهم، وكثرة عددهم، مما أعطى لشكل ظاهرة الاستشراق في ظل النهضة الأوروبية العلمية هذا الطابع المميز الجديد بالدراسة، خصوصًا أنه يتعلق بحقبة مهمة للتاريخ الفني، تعد بدايات الفن الأوروبي الحديث والمصري المعاصر، ولقد أولى المصورون المستشرقون الفرنسيون والإنجليز قدرًا كبيرًا من الاهتمام بالشرق، وتميزوا به عن سائر المستشرقين الذين تعددت أجناسهم في ذلك الوقت"

مجرد هدف فحسب، بل هو وسيلة لبلوغ الغايات بالتسيد والهيمنة ولفرض القوة بالتعسف والقهر ترغيبًا وترهيبًا .

فتزدري الساردة كل ما حولها من الأشياء والحيوات والأزمنة والأمكنة ولا تجد فيه ما يدل على حقيقتها، وقد غادرت الأسماء مسمياتها، وهذا ما فسرته بالرائحة التي سرت في كل شيء، فشوهت ما كانت الطبيعة قد منحته لها من خير وجمال ونقاء وانتشاء وحضور.

وبالرغم من ذلك يبقى التعطيل الذي يمارسه الرجل على المرأة إنما هو تعطيل ظاهري لا حقيقي، فهي وإن انسلخت عن الجوهر الحقيقي إلا أن بإمكانها أن تنتصر على ذلك، وإلا فإنها ستظل خائفة مستلبة قهرًا واستبدادًا، حاكمة على كل بنات جنسها بالانسلاخ، ليكون هو مصيرهن جميعًا.

وتتعمد القاصة علوية صبح توظيف المفارقة والتغريب لتؤكد أن الانسلاخ عن الكينونة الأنثوية لم يكن رهنا بفعل الرجل وحده بل هو رهن بالمرأة نفسها التي قمعت نفسها بنفسها حين قبلت بالمصير، الذي اختاره لها الرجل لتنزوي وتصمت إلى الأبد.

وهذا ما تمثل في معتقدات ألحقت بالكيان الانثوي ظلمًا من قبيل أن المرأة هي الخطيئة، وهي الغواية، وأنها الفتنة التي تشعل حرائق الثأر والإغراء، الذي قد يوقع بحبائله الآخرين. وتحاول الساردة الاستعانة بذاكرتها لتستجمع صورًا لما تقدم فتتذكر مشهد قتل الرجل لأخته المتخلفة عقليًا، لأن صاحب البيت الذي تعمل فيه قد اعتدى عليها[11].

والمفارقة أن أمها كانت راضية بفعل القتل قائلة "سلم الله يدك يا شهم"، كما يكون خبر المرأة التي وجدت مقتولة طبيعيًا عند الآخرين رجالاً ونساء، وتتغرب الأشياء في عين الساردة، إذ كيف ستكون النساء موجودات؟ وإذا وجدن فإنهن سيظهرن بلون أسود هو لون التاريخ الذي رافق انسلاخهن عن الحقيقة التي كن عليها.

والتغريب في مشهد العروس ابنة الجيران يكمن في ثوبها الأبيض ونظرتها الحزينة، وقد أطلق عليها أخوها النار، وكذلك موقف النسوة الأخريات من فعل القتل، فتضيق بالآخرين الذين يقررون طردها من السيارة التي كانت تجمعهم بها خائفين من أن تشملهم رائحتها في دلالة على رفض المجتمع لوجود المرأة، وأنهم إذ يهمشونها ولا يأبهون لهويتها وكينونتها، فالغاية لا تكون مساوية لهم.

وطردها الزماني هو طرد مكاني فمثلما يرفضها التاريخ بوصفها كيانًا مؤصلاً وأساسًا يرفضها المكان أيضًا ككيان لا حاجة له وبذلك يتغير كل شيء، فلا المكان احتفظ بنقائه، ولا الزمان ظل سائرًا كما قدر له، ولا الناس مارسوا دورهم الطبيعي، وهنا تفقد الساردة ثقتها بالكيان الذكوري، الذي ما كان عبر التاريخ مشاركا لها ساندًا لقضيتها، بل ظل يمارس دور الإقصاء والتهميش..

وهذا ما أحال الواقع إلى جحيم فيه الحرب والكره والشر.. حتى تشوهت أخلاقيات الناس وخالفت الأشياء طوابعها التي جبلت وضاعت الأصول أو تلاشت، فصار القتل مشاعًا، والجريمة طبيعية، ومنظر الدماء معتادًا، ليتحول الضياع إلى رائحة، حيث كل شيء سلبي، لا ينطبع إلا بالتشوه، ولا يضوع إلا بالكراهية والقتل، ولا يعبق إلا بما هو مؤسلب وشرير.

ويكون في ظهور شخصية المتسول صاحب الأوصاف القبيحة عائقًا آخر يؤسلب حياة البطلة ملاحقًا إياها، فتحاول مراوغته، وتتغرب أفكارها، فتتمنى صدمه بالسيارة، وهذا ما أثار امتعاضها، لأن الشر قد شملها رغمًا عنها، ولأن حدسها الأنثوي قد خالفها في لاوعيها الفردي، وهذا ما يقودها إلى أن تشم فيها الرائحة نفسها التي كانت تشمها في كل مكان.

وتتعجب من هذه المشاعر السيئة، وكيف اشتاحت كيانها الوديع، فتتداعى أفكارها على شكل مونولوج "، ولكني لماذا رغبت في قتل هذا الرجل المهزوز المخيف، ربما للشعور بالعجز، لأن كل الناس تقتل. والذي لا يقتل في المدينة لا يشعر بوجوده، ولكني للحظة أدركت سر كرهي لذلك الرجل"[12].

وتغريب صورة المتسول بأوصاف القبح والدونية انعكاس لصورة الواقع الذكوري الذي تشوه، فصار الرجال كلهم حانقون على النساء، حتى تصبح الجريمة شهامة والجمال قبحًا والجسد تلاشيًا، والمرأة تقبل بقتل المرأة ..!!!

وهذا ما دفع البطلة إلى الظفر بفرصة تعيد لها كيانها ووجودها، لعلها تستطيع إعلان انتصارها لبنات جنسها، ببلوغ حريتها وعتق روحها من الانصهار في الآخر، وربما تتمكن من وأده مواجهة إياه بذات السلاح الذي واجهها به ،فالشر لا يزول إلا بالشر، والتأصيل لن تستعيده إلا بإذواء الآخر.

وتظل رائحة الطيبة سر المرأة التي كادت أن تختفي من حياتنا، فلا يعود لها وجود بعد أن تشوهت حقيقتها وانسلخت من كيانها، فصارت كيانًا متبوعًا لا يظهر إلا بمعية الرجل، ومن دونه لا وجود لها.

وهذا ما حاولت الكاتبة علوية صبح تفنيده عاملة على إعادة الهيبة للكيان الأنثوي عبر جعله موجهًا للسرد ومسيطرًا عليه، محققًا له بزوغه ولو سرديًا.

وهي بإدانتها للحيوات والزمان والمكان إنما تدين المجتمعات التي غلبها الشر والقبح وسيطر عليها الخواء والحروب، فتركها نهشًا للضياع، وكتلاً جامدة صماء بلا حياة أو إحساس لا تحمل سمات الإنسانية، وانطوى البلد على الخراب، وتشوهت معالمه بصفات بشعة وبملامح بوهيمية ثابتة.

الهوامش:

1 – رائحة المرأة رائحة المدينة من مجموعة نوم الأيام، علوية صبح الصادرة عن مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ضمن كتاب القصة القصيرة النسوية اللبنانية انطولوجيا، اختيار ودراسة شوقي بدر يوسف، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية طبعة أولى، 2010.

2 – م.ن/ 248

3 – م.ن/ 249

4 – م.ن/ 249

5 – م.ن/ 252

6 – م.ن/ 250

7 – م.ن/ 250

8 – م.ن/ 253

9 – ينظر: م.ن/ 249

10 – م.ن/ 255

11 – م .ن/256

12 – م.ن/254

يا يوسف صب في عيني القصيدة

أحمد تمساح
مصر

مفتتح

قلتُ لهم : في منتصف الليل
والبدر يلهو في دائرة المنتصف
القصيدة تنامُ
لغة
على حافة الجبل
وأنا الريح تمرُ على نخيل الروح ـ
على عجل

1

الحقيقة من الأزل في خدرها
ترتلُ فينا أحلام الكون
وصبابة المنشأ
تقلدُ الشمسَ شارة السفر
تنجب الحكايا والمطر
يا قلبها المفتوح كالعالم
دوخني ، أزملها في مدارها
يا يوسف صب في عيني القصيدة
أكحلُ بالضوء أهدابها
وأنامُ على صدرها كالليل

2

قلتُ لها : لكِ الضوء عند الثريا
ملحمة
فانزلي من أرض إلى أرض
أو أصعدي غيمة لكل سماء
الحقيقة أولها في الدماء
وعند الإسراء لمعتْ شارتها على
صدر الإمام
قالت : العمرُ الذى ينقضي قدام
فانهض أيها الوجع الإمام
أصعد في المدى مئذنةً
يأتيك البراح لغة وسنبلة أفركها
لليمام

خــــاتمــــة

الحقيقة تأتى عفيةً على لسان
الرسل
كالريح تعبر الكون على عجل
تأتى في ضوء العيون .. وفى الأجل
تأتى كالنورس الذى رحل
قالت :
أصعد قمة الروح والجبل
وأرقب الكون
من ألف نافذة
تأتى بريئة كالروح أجل

بناء الشعر على السرد في ديوان أنشودة المطر

أ.د. سمر الديوب

جامعة البعث- حمص- سوريا

يقوم هذا البحث على فرضية اعتماد البنية السردية في بناء شعري، قوامه الإيقاع والتشبيه والتمثيل، ويهدف إلى البحث في البنية السردية في الخطاب الشعري لدى السياب من خلال عناصر السرد والحكي، ويثير جملة أسئلة منها: ما الأدوات التي تستعيرها القصيدة من النثر، لكي تحقق سرديتها؟ كيف يطغى السرد على النص الشعري، ويظل مخلصًا لطبيعته الشعرية؟

ويُدرس – لتحقيق هذه الغاية- بناء الشعر على السرد في محورين:

– حدود السردي والشعري في ديوان أنشودة المطر.

– ركائز السرد في قصائد الديوان.

1 - السرد لغة واصطلاحًا

ورد لفظ السرد في المعاجم اللغوية بمعنى تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقًا بعضه في إثر بعض وتشير اللفظة إلى تداخل الأشياء بعضها في إثر بعض[1]. فالسرد هو النسج، وهو ضم الأشياء بعضها في إثر بعض.

ويعد مصطلح علم السرد "Narratology" من المصطلحات التي دخلت دائرة النقد على يد الشكلانيين الروس، فقد حلل فلاديمير بروب تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف، والوظيفة لديه عمل الشخصية[2].

أما تودوروف "Todorov" فقد وضع مصطلح علم السرد، وعرّفه بعلم القصة. وقد خرج السرد من دائرة الأدب، فتحدث النقاد عن وظيفة السرد في كتابة التاريخ والصحافة والسياسة.. ويمكن أن نرى أن السرد موجود في أي أثر أدبي، أو غير أدبي[3].

إن كل محكي يحمل طابعًا سرديًا، وتبقى لغة النثر لغة تواصل، ونقل فكر، وطريقة في التعبير عن الواقع؛ لذا يرى النقاد أنها تجد تسويغًا خارجها في حين أن اللغة الشعرية تجد تسويغها في ذاتها، فلم تعد وسيلة تواصل بل هي مستقلة، أو ذاتية الغائية[4].

يتعين على ما سبق أن الخطاب الشعري خطاب ترتفع فيه نبرة الغنائية، خطاب غائيته قائمة في ذاته، له تتابع زمني خاص، والخطاب النثري مضاد له[5].

ويرى جاكبسون أن ما يحدد الشعر الوظيفة الشعرية[6] وهي وظيفة تثير الاهتمام بشكل الرسالة نفسه، لكن ديوان أنشودة المطر يثبت خلاف ما جاء به جاكبسون[7] حول الوظيفة الإحالية، فقد رأى أن مبدأ المشابهة يحكم الشعر، ومبدأ المجاورة يحكم النثر، فلا يحيل الشعر على نفسه بصفة مطلقة. إن مبدأ المشابهة هو ما يحكم الشعر، ومبدأ المجاورة ما يحكم النثر لكننا نجد أن القصيدة السيابية تميل إلى مبدأ المجاورة؛ لذا نتفق مع ما جاء به جان إيف تاديبه حين رأى أن كل قصيدة هي في مستوى من المستويات محكي في الأصل، ولكنها متدرجة في نسبة الحكي فيها[8] فكل نص شعري حكاية في مستوى ما، ويأخذ الكلام الشعري سياقًا سرديًا ما، ولا يستطيع أن يتخلى عن سرديته[9].

يتعين على ما سبق أن السردية موجودة في الخطابين الشعري والنثري، الأدبي وغير الأدبي، فوجودها في النثر وجود غير قار، ولا توجد قصيدة خالية من السرد، والمقصود بالشعر المسرود أن الصورة الكلية تكون مبنية على حكاية أحداث متسلسلة، وتتابع معقول في الأحداث،

أو في طريقة تقديمها.

وإذا كنا قد بنينا البحث على فرضية بناء الشعر على السرد في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، فكيف تجلى الشعر مسرودًا في هذه القصيدة؟ وما مستويات السرد، وما أساليب البناء السردي؟ وكيف تم التفاعل بين الشعر والسرد.

وإذا كانت القصيدة قد بنيت بناء سرديًّا، فما الركائز التي نهض السرد عليها، وأسّس سرديته على أساسها؟

2 - ركائز السرد في الديوان

نهضت القصيدة على جملة ركائز جعلت الشعر مسرودًا، والسرد مراوغًا، وسنتناول منها ركيزتين:

2 - 1 - الإيقاع السردي

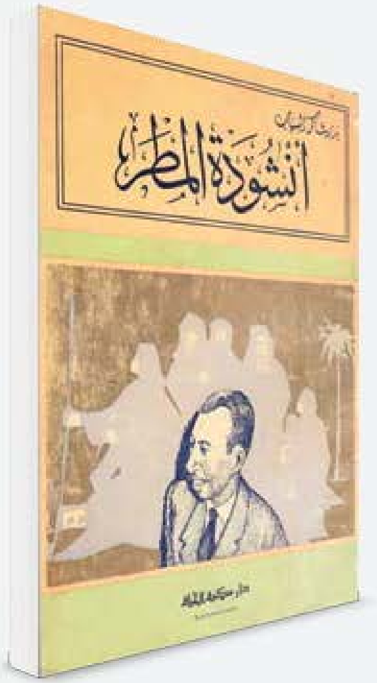
إن حركة الشعر الحر امتداد طبيعي لحركة التجديد، اكتفت من العروض الخليلي بوحدة التفعيلة، ويمنح هذا الأمر الشاعر إمكان التنويع في عدد التفعيلات بما يناسب تجربته، وموقفه الفكري، ودفقته العاطفية، وقد تعلق السياب بالبحور الشعرية تعلقًا يكشف ولعه بالإيقاع والموسيقى الشعرية[10].

وقد وضعت نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر شروطًا للشعر الحر، حصرت بها العملية الإبداعية في الأبحر الصافية، وبالسريع والوافر من الأبحر الممزوجة، فخرجت من دائرة مغلقة لترسم دائرة مغلقة أخرى، لكن الشعراء لم يلتزموا بشروطها، وساروا في طريق الإبداع والتجريب، ويعد السياب أبرزهم، فقد جرب كتابة القصيدة ذات الأبحر المتعددة باستعمال الوافر والرجز، والسريع والرجز، يقول في قصيدة مدينة السندباد[11] مزاوجًا بين المتقارب والرجز:

أهذا أدونيس هذا الخواء؟
وهذا الشحوبُ وهذا الجفاف؟
أهذا أدونيس؟ أين الضياء؟
وأين القطاف؟ "متقارب"
بقبض تهدهدُ
ومنجلٍ لا يحصدُ
سوى العظام والدم
اليومَ؟ والغدُ
متى سيولدُ
متى سنولد؟ "رجز"

وتعد هذه الطريقة كسرًا للنظام الحسابي من الأعاريض والأضرب، فقد جمع بين المتقارب والرجز، ويعد الرجز بحرًا شعريًّا يجنح بالنص إلى السردية، فهو البحر الوحيد الذي يشاكل النثر في شكله ويفارق الشعر، كما أن إيقاعه السريع يناسب سرد الفكرة، وكذلك المتقارب، وقد أجاز السياب إدخال الزحافات والعلل على التفعيلات أينما كان موقع التفعيلة من السطر الشعري، ويؤدي هذا إلى شيء من السردية.

ولكي يزيد من حضور السرد في شعره لجأ إلى تناوب



الشعر العمودي مع الشعر الحر، فيبدأ قصيدة "من رؤيا فوكاي" بمقطع من الشعر الحر يحكي فيه إحدى الأساطير الصينية مستخدمًا موسيقى الرجز، وقد بدا أنه تكلف القافية لكي يشد النص إلى دائرة الشعر[12]:

هياي.. كونغاي.. كونغاي..
ما زال ناقوسُ أبيك يقلق المساء
بأفجع الرثاء
هياي.. كونغاي.. كونغاي..
فيفزعُ الصغارُ في الدروب
وتخفق القلوب
وتقلق الدورُ بيكّين وشنغهاي

من رجع كونغاي.. كونغاي؛ وفي المقطع الثاني ينتقل إلى بحر البسيط[13]:

تلك الرواسي كم انحطّ النهارُ على
أقصى ذراها وكم مرت بها الظُّلَمُ
فما فرحن بآلاف الشموس ولا
من ألف نجم تردّى مسّها ألمُ

صماءُ بكماءُ لم تأخذ ولا وُهِبَت
ولا ترصّدها موتٌ ولا هرمُ

ويؤكد هذا الانتقال شمية هذا الشعر بالشعر الحر، فالحرية تنويع البحور داخل القصيدة الواحدة، والاعتماد على التفعيلة مع حرية القافية، وفي هذه القفزات بين البحور يجنح الشعر نحو السردية، فالرجز بحر سردي، والبسيط بتفعيلاته العديدة يساعد الشاعر على بسط وجهة نظره، فيوجد فضاء نصيًّا لعرض أفكاره، ويجنح بالنص نحو السردية مع احتفاظ النص بالوزن والقافية اللذين يشدانه إلى الشعر.

وثمة علاقة بين موسيقى القصيدة وموضوعها والانفعال



بدر شاكر السياب

السردية موجودة في الخطابين الشعري والنثري، الأدبي وغير الأدبي، فوجودها في النثر وجود غير قار، ولا توجد قصيدة خالية من السرد، والمقصود بالشعر المسرود أن الصورة الكلية تكون مبنية على حكاية أحداث متسلسلة، وتتابع معقول في الأحداث

إن حركة الشعر الحر امتداد طبيعي لحركة التجديد، اكتفت من العروض الخليلي بوحدة التفعيلة، ويمنح هذا الأمر الشاعر إمكان التنويع في عدد التفعيلات بما يناسب تجربته، وموقفه الفكري، ودفقته العاطفية.

ويعدّ الصراع عصب الدراما وأساسها، وتقوم القصيدة على أساس الحركة، وترفض السكون، والحركة عماد الدراما، وهي حركة تقود إلى العمل. فثمة حركة فكرية أدت إلى حركة على أرض الواقع، وتصادم وصراع.

النفسي المترتب على ذلك. فقد لجأ قصدًا إلى البحر الكامل في قصائده، التي اعتمدت على السرد. والكامل من أغنى بحور الشعر العربي قوة، وأكثرها إضربًا، وأغلبها حركة[14] ففي قصيدة "المومس العمياء" يسرد الماضي البعيد، ماضي الطفولة والطهر والنقاء قبل احتراف مهنة البغاء، ثم ينتقل الراوي إلى المقطع الثاني حين يسترجع الماضي الأليم ليسرد حادثة قتل الأب التي تعد سببًا مباشرًا لانحراف ابنته، فأصبحت مومسًا عمياء. وهو يقول: إنها ستجوع بعد أن عميت لكنها لن تموت، بل ستعيش حتى تثأر. إنه يقارن بين المومس التي تستباح، وبلده الذي يستبيحه المحتل الأجنبي، فيجنح إلى السرد مع تفعيلة الكامل[15].

وتتسم قصائد الديوان بوفرة التدوير. وإذا كان التدوير قديمًا ظاهرة تربط طرفي البيت الشعري فيغدو شبيهًا بالنص النثري، فإن التدوير هنا يقع على التفعيلة لا على الكلمة، فتغدو موسيقى القصيدة دورة واحدة لا يقف القارئ إلى عند انتهائها أو انتهاء مقاطعها، فتُلغى الأشطر، أو الأبيات، ويتشاكل النص الشعري مع النص السردي. يقول في قصيدة جيكور والمدينة[16]:

شرايينُ في كلّ دارٍ وسجنٍ ومقهى
وسجنٍ وبارٍ وفي كلِّ ملهى
وفي كلِّ مستشفيات المجانين
في كل مبغى لعشتار
يُطلعنَ أزهارهنَّ الهجينة

يأتي جزء من التفعيلة في آخر السطر الثالث وبداية السطر الرابع. فقد نُظمت القصيدة على بحر المتقارب "فعولن" وقد أتت تفعيلة السطر الثالث الأخيرة مدورة مع بداية تفعيلة السطر الرابع. فالتدوير ظاهرة إيقاعية في جوهرها، فيفتقر الشطر إلى استقلاله العروضي، وهذه خصيصة للشعر الحر. فلا توجد وقفة في التدوير، ويؤكد التدوير تعالق الأبيات الشعرية، ويعني تشابك المشاعر واتصالها. يعلي من درجة انفعال الشاعر/السارد، ويزيد درجة الشعور بالعلاقة بين الأبيات المدورة والفكرة التي يتحدث عنها، وتغدو وظيفة التدوير الربط العضوي بين الإيقاع وعاطفة الشاعر، فيوجد الشاعر/السارد حالاً شعورية ممتدة تتدفق فيها المشاعر والانفعالات بما يتناسب مع طبيعة التجربة الشعرية وضروراتها الفنية[17] فيغدو التدوير متعدد الوظائف.

ويتضافر التدوير مع البعد الدرامي في القصيدة مما شكل نزوعًا نحو السردية على حساب الشعرية.

2-2 البعد الدرامي[18]

يسرد الشاعر في قصيدة أنشودة المطر الهم الشخصي متداخلاً بالهم الوطني، والخاص متداخلاً بالعام، ويتحدث عن الشعور بالغربة، ودمار الوطن، وارتفاع وتيرة الانتماء السياسي والنضال الوطني.

وتتشكل درامية أنشودة المطر من التلاحم بين الأنا الموجوعة سياسيًا واجتماعيًا والـ "نحن" المكافحة، فتأخذ الأنا قوتها من الـ "نحن"، ويعلو صوت الـ "نحن" بصمود الأنا.

ويتسم سرده الشعري بالإخبار، ويصنع موضوع السرد المتوغل في الإخبار الحدث الدرامي[19] فالحدث أساس الفعل السردي، وحين يتوغل الشاعر في السرد يقترب من الدرامية والحكائية، فقد روى بصوته حدث هطول المطر بغزارة، والليل أسود فاحم، وهو جالس يتأمل الشباك الذي تلطمه قطرات المطر، فيسبح مع الذكريات، فبدأ بالجانب الفردي، وسرد أحداثًا كانت تتقطع مع قطرتي مطر، ثم لجأ إلى تشكيل خطابه بأدوات الاستفهام والوصف والتصوير[20]:

أتعلمين أيَّ حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريبُ إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء- كالدم المراق، كالجياع
كالحب، كالأطفال، كالموتى- هو المطر
ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحلَ العراق بالنجوم والمحار
كأنها تهمُّ بالشروق
فيسحب الليلُ عليها من دم دثار
أصيحُ بالخليج "يا خليجْ
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!"
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
"ياخليج
يا واهب المحار والردى"

ويظل التكرار المقصود لكلمة مطر المحرك للحظات الدرامية وصولاً إلى الغربة الإيديولوجية، ثم يصور تأزم الحال، وهنا تبلغ الدرامية ذروتها، فالعراق يزخر بالرعود، إنها – في هذه الحال- ذات هيكل هرمي، فما ذكره من حزن، وألم يوصل إلى قمة الهرم، فثمة تفاؤل؛ لأن مع كل قطرة من المطر، صفراء، أو حمراء من أجنة الزهر سيعشب العراق بالمطر.

ويعدُّ الصراع عصب الدراما وأساسها، وتقوم القصيدة على أساس الحركة، وترفض السكون، والحركة عماد الدراما، وهي حركة تقود إلى العمل. فثمة حركة فكرية أدت إلى حركة على أرض الواقع، وتصادم وصراع. وتوجد الدراما من التقابل بين طرفين، وتتضمن رؤية متجددة لسلوك الإنسان ومواقفه.

وتظهر القصيدة صراعًا، ومثالية، وتعبر عن الذاتين الفردية والجمعية، وعن قلق الذات الفردية، فلا يعبر الشاعر عن مشكلة خاصة بقدر ما يعبر عن مشكلة مجتمع بأكمله، فتشاكلت القصيدة مع النص النثري، وغدت سيرة خاصة بتاريخ العراق، وحاضره، ومستقبله، ويتجسد البعد الدرامي في الذروة/الثورة التي سبقتها لحظات تأمل وسكون، فتقوي ثورة الجياع العراقيين درامية القصيدة التي ترتقي من التعبير الخاص إلى التعبير الأعم، فكلما ازداد المستوى الدرامي اقتربنا من مكونات الفضاء السردي.

يقدم النص – بناء على ما تقدم- حدثًا دراميًا منضويًا على حركة داخلية[21] ويعني وجود الحدث الدرامي وجود تفكير درامي، فكل فكرة تقابلها فكرة، ولكل عاطفة عاطفة مضادة. إنه صراع بين قوتين يؤكد حقيقة أن إرادة الشعب لا تقهر.

والتفكير الدرامي تفكير مجسم لا تجريدي، فقد قدم صورة رفض الشعب وثورته بالرعود في العراق، وجعل الطبيعة مشاركة له في مشاعره المتأججة، فللطبيعة في العراق موقف يخالف موقف من أراد له السوء[22]:

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئنُّ والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع
عواصفَ الخليج والرعود منشدين
مطر.. مطر.. مطر

ويغذي السرد درامية النص حين يرفده بخيوط درامية تغذي الصراع. فثمة مفارقة درامية[23] تقوم على التقابل بين الحزن الذي يبعثه المطر: "أتعلمين أي حزن يبعث المطر" فالمطر كالدم المراق، والمطر واهب الحياة. إنه يشعر بالوضعية المتردية التي وصل إليها مجتمعه، فقد سبب المطر آلامًا كثيرة، وترك ضحايا وفقراء، ويتامى، لكن ثمة مفارقة فالمطر هو الواهب، والدافع إلى العمل "أكاد أسمع النخيل يشرب المطر" ثم تتكرر المفارقة، فالمطر لديه مصدر الاعتلال[24]:

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثم اعتللنا- خوف أن نلام- بالمطر
مطر.. مطر.. مطر

فالمطر سيستفيد منه غرباء، وهو يقصد ظلم المعتدين، واستبدادهم، فالجوع حال دائمة، والخير حال دائمة، فكيف يجتمع الجوع مع دوام الخير؟ فالأيادي الغاشمة تمتص كل خير.

إن الدراما فعل، والفعل حركة، ويغدو الشاعر فاعلاً في تصحيح حركة المجتمع؛ ليعيد تشكيله على وفق رؤياه. فقد ظهر المطر في النهاية أمل الإنسان، وابتسامته:

في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنّة الزهَر
وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حُلمةٌ تورّدت على فم الوليد
في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة
ويهطل المطر

كما أن الإيقاع الذي بنيت القصيدة عليه إيقاع درامي، فقد نظمت القصيدة على تفعيلة مستفعلن وجوازاتها، ففيها خفة واضطراب، تتسم بالحركة؛ لذا تتفق وروح الدراما؛ لوجود الحركة التي تؤدي إلى الصراع. ويُخرج الإيقاع الدرامي النص من الغنائية إلى الموضوعية. وكثيرًا ما عدل عن تفعيلة مستفعلن إلى مُتَفعلن، فغلّب الحركة على السكون، وكانت الحركة مضاعفة، من جهة مع بحر الرجز، ومن جهة أخرى مع حذف الساكن في التفعيلة. والإيقاع الدرامي مجموعة من المواقف النفسية التي يتكون منها النص، يؤدي إلى خروج الشاعر من صوته الغنائي إلى الفضاء الموضوعي، فينفتح الإيقاع الدرامي على السرد والحوار.

3 - خاتمة

انطلق البحث من فكرة أن فعل السرد مادة للشعر والنثر على حد سواء، وأن ديوان أنشودة المطر قد بني بناء سرديًّا، وقد حاولنا تعقب أثر السرد في الخطاب الشعري بهدف تأكيد الفكرة التي بني البحث عليها من جهة، وتأكيد فكرة أن السرد مكون أساس في الشعر من جهة أخرى. ويمكن – بناء على ما سبق- إثبات النتائج الآتية:

– قدم بدر شاكر السياب نصًّا شعريًّا مفارقًا النص الشعري العربي مع أنه ولد من رحمه.

– تذهب القصيدة السيابية في مستوياتها السردية الحكائية مذاهب متعددة، منها: الأسطرة والترميز، والبناء الدرامي، وعرض وجهة النظر، والإيقاع السردي.

– تغلب النزعة الدرامية على ديوان أنشودة المطر، ويمكن أن يكون السرد غنائيًّا؛ إذ يحوي الشعر بنية سردية تتضمن حكيًا وتقنيات سردية.

– القصيدة شعر سردي عبر عن علاقة الشاعر بالعالم المحيط به، وهو سرد ذاتي يقدم الحكاية من وجهة نظر خاصة، والبنية السردية انعكاس لوجهة نظر الشاعر.

– لا يقتصر السرد على الإخبار بل يعنى بالتعليل الإخباري في داخل الشاعر، فتظهر وظائف السرد التعبيرية والانفعالية والتنبيهية والإفهامية.

– إن ثمة اقترابًا من الرمز الشعري الملحمي، والبعد السردي الحكائي في الوقت نفسه. وهذا ما يجعل القصيدة السيّابية في منطقة سحرية خاصة، لا تشبه غيرها من القصائد.

الهوامش:

1 - ابن منظور: 2003، لسان العرب، دار صادر، بيروت. مادة سرد، وقد ورد اللفظ في الاشتقاق: ابن دريد، 1991، تحقيق: عبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، ج1/143 السرد ضمك الشيء بعضه إلى بعض، نحو النظم وما أشبهه، ومنه قولهم سرد الدرع؛ أي ضم حديد بعضها إلى بعض.

2 - فلاديمير بروب: 1982، نظرية المنهج الشكلي، الشكلانيون الروس، ط1، تحقيق: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ص65

3 - يرى يان مانفريد أن السرد في كل مكان حولنا؛ لأن بناء التمثلات السردية هو أحد الوسائل التي نعطي بها شكلاً ومعنى للواقع الذي ندركه. السرد بعبارة أخرى طريقة أساسية للتفكير، أو أداة للمعرفة. انظر: 2009، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، مكتبة الجيل العربي، الموصل، العراق، ص6-7

4 - يلخص تودوروف موقف الشكلانيين الروس في قوله: تحقق اللغة الشعرية وظيفتها الغائية – أي غياب أي وظيفة خارجية- بكونها أكثر نسقية من اللغة العملية، أو اليومية. إن العمل الشعري هو خطاب زائد الانبناء، حيث يستقيم كل شيء فيه بفضل ذلك ننظر إليه بذاته، أي من كونه لا يحيل على مجال آخر. انظر: تودوروف: 1986، نقد النقد، ط2، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص26

5 - يرى صاحبا نظرية الأدب أن الوظيفة الأساسية للشعر أن يكون أمينًا لطبيعته. انظر: رينيه ويليك وأوستن وارين: 1987، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص38

6 -Roman Jakobson: essais de linguistiqu générale. Ed. De minut. Paris 1963. P. 61- 67

7 -قضايا الشعرية، ص11

8 - Le récit poétique. P U F. 1978. p.6 : Jean Yves Tadié

9 - يرى د. محمد مفتاح أن كل نص شعري حكاية؛ أي رسالة تحكي صيرورة ذات، ورأى أن لعوامل غريماس دورًا مهمًّا في تشكيل بنية النص الشعري، لكنه لم يهتم بالسرد بوصفه بنية قائمة في ذاتها، بل ربطه بالبنية اللغوية في النص الشعري، فقد ركز على علاقات غريماس الثلاث: علاقة التواصل، وعلاقة الرغبة، وعلاقة الصراع. انظر: تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجية التناص، دار التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، ص149

وتحدث د. كمال أبو ديب عن مسألة السرد في الشعر، ورأى أن القصيدة الجاهلية تحمل زمنين: زمن الفعل وزمن السرد الذي يوازي زمن المتن الحكائي لقيام زمن السرد مقام المبنى الحكائي. لكنه لم يجمع عناصر السرد المنتشرة في القصيدة الجاهلية في بنية واحدة. انظر: 1986، الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص606

10 - الدراسات التي تناولت شعر السياب عديدة، وتركز معظمها حول الإيقاع الشعري لديه، ونذكر على سبيل المثال:
سامي سويدان: 2001، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الآداب، بيروت
إحسان عباس: 1978، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ط4، دار الثقافة، بيروت

11 - ديوان أنشودة المطر، ص135-136

12 - ديوان أنشودة المطر، ص39 وفوكاي كاتب في البعثة اليسوعية في هيروشيما، جنَّ من هول ما شاهده غداة ضربت بالقنبلة الذرية.

13 - الديوان، ص42

14 - انظر: إياد الباوي: 2003، التسهيل في علمي الخليل، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ص48 وقد أشار حازم القرطاجني إلى أن ثمة انسجامًا بين البحر والموضوع بقوله: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يُقصَد به الصغار والتحقير وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان" 13 - انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص266

15 - الديوان، ص173

16 - الديوان، ص95

17 - انظر للتوسع: محمد صابر عبيد: 2001، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص161

18 - الدراما حركة فكرية، تخلَق من الصراع والتضاد، وهي "ثنائية وليست أحادية؛ فالدراما تقابل بين موقفين يتولد عنه موقف جديد، الدراما رؤية متجددة ومتنوعة لسلوك الإنسان ومواقفه، الدراما هي الحركة، ولا تتفق مع السكون، وهي التنوع، لا الرتابة. انظر: د. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص4 ونستطيع القول كلما ابتعد الشاعر عن الغنائية اقترب من الدرامية التي تبدأ بالخروج من إطار الذات لتتحاور مع الواقع، وترتقي بالنص من الذاتية إلى التعبير الأعم عن الظاهرة الاجتماعية.

19 - يرى جيرار جينيت "G. Genette" أن المادة الأساسية لأنواع الشعر الأخرى هي الأحداث. مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص31

20 - الديوان، ص144

21 - عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص45. انظر أيضًا معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص99 "الحدث الدرامي أية واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي الزمان والمكان، وتسهم في تشكيل الحركة الدرامية والفعل المسرحي."
الديوان، ص145

22 - المفارقة الدرامية "وسيلة لفظية أو فعلية يعبر بها الكاتب عن معنى آخر مناقض للمعنى الظاهري الذي تفهمه بعض الشخصيات. ومن هنا قد يتشابك المدلول مع مدلول التورية في علم البديع، ولكنهما لا يتطابقان. والمفارقة الدرامية Dramatic Irony موقف في مسرحية يشترك فيه المؤلف مع جمهوره في معرفة ما تجهله شخصية ما من حقيقة، وتتصرف بطريقة لا تتفق تماماً مع الظروف القائمة أو تتوقع من القدر خلاف ما يخبئه في طياته، أو نقول شيئاً نتوقع منه أن تكون فيه النتيجة الحقيقية ولكن يحدث أن تأتي النتيجة عكسية تمامًا" انظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص248 ونرى أن المعنى الظاهري ليس مناقضًا للمعنى الخفي بل هو مضاد له. وفرق كبير بين التناقض والتضاد.

23 - الديوان، ص146

24 - الديوان، ص150

المصادر والمراجع

- حمادة، د. إبراهيم: د. ت، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة.
- إبراهيم، د. محمد حمدي: 1994، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون.
- أبو ديب، د. كمال: 1986، الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الباوي، إياد: 2003، التسهيل في علمي الخليل، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان.
- بروب، فلاديمير: 1982، نظرية المنهج الشكلي، الشكلانيون الروس، ط1، تحقيق: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.
- بوتور، ميشال: 1982، بحوث في الرواية الجديدة، ط1، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، سلسلة زدني علمًا.
- تودوروف: 1986، نقد النقد، ط2، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- جينيت، جيرار: 1999، مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة
- حمودة، د. عبد العزيز: 1998، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
-سويدان، سامي: 2001، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الآداب، بيروت.
-عباس، إحسان: 1978، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ط4، دار الثقافة، بيروت.
- عبيد، د. محمد صابر: 2001، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- لحميداني، حميد: 1997، الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم "العصر الجاهلي"، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
- مانفريد، يان: 2009، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، مكتبة الجيل العربي، الموصل، العراق.
- مفتاح، محمد: 1985، تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجية التناص، ط1، دار التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: 1990، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت.
- النصري، فتحي: 1006، السردي في الشعر العربي: في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر، تونس.
- ويليك، رينيه، ووارين أوستن: 1987، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- المراجع الأجنبية
Roman Jakobson: essais de linguistiqu générale. Ed. De minut. Paris 1963
Le récit poétique. P U F. 1978 : Jean Yves Tadié

الدكتور أحمد الحراحشة:

التأويل يُعيدَ تكوين الحقائق التاريخيّة الكبرى

حوار : محمود الديب

القصائد الجاهلية الغزليّة لم يكن باعثها الغزل والعشق. والعرب لم يكن لهم أطلال، وأسماء المحبوبات لم تكن أسماء حقيقية وإنّما استعارة تصريحية، فوجه الشبه هو المشترك المعنوي بين الاسم وموضوع الشاعر، وإلاّ كيف استطاع الشاعر أن ينتقل من عاطفة الحب والحنين والغزل أو الطلل أو ذكر الشيب إلى عاطفة الغضب في الهجاء والفخر، ومن ثم إلى عاطفة الموضوع الرئيس التي ربّما تكون عاطفة الرغبة أو الرهبة أو الرجاء والطمع. تلك بعض من الآراء التي خلص لها الدكتور أحمد الحراحشة الأستاذ المشارك في الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، لقد رفض التسليم بالكثير من الشروح القديمة للشعر الجاهلي، وخرج عبر قراءات وبحوث متأنية بدِلالات جديدة غير الدّلالات المتعارف عليها.

- الدلالات المأنوسة لا تقيمُ صُلبَ البنيّة العميقة للشعر الجاهلي.
- تحدرت لفظة الأطلال من شعراء الجاهلية الأولى الذين عاينوا أطلال عاد وثمود وإرم ومدائن صالح.
- لعبت أسماء النساء دورًا في حصانة المرأة وحمايتها من ذؤبان الرجال.
- العرب كانوا أهل وبر لا أهل حصون.
- المجتمع العربي كان حريص على سلامة العلاقات بين الرجال والنساء ولم يكن ليتهاون مع الشعراء ويسمح بفوضى العلاقات بين الطرفين في مجتمع قلّت فيه أعداد النساء.
- أغلب الشعراء الجاهليين الذين ذكروا عددًا كبيرًا من النساء لم يكونوا معروفين بالعشق ولم يقولوا قصائدهم وهم في ميعة الصّبا وبعضهم قال جلّ قصائده وهو في سني المشيب.
- الأوضاع المعيشية أبعدت العرب عن إطلاق أسماء على بناتهم تشي بالجمال والرقة والنعومة.



كان العرب شديدي الالتصاق والتماهي مع بيئتهم، فما أبرز مواضعات التسمية لديهم؟

إنّ لكلّ بيئة مسميات تلوذ بها، متعالقة بطباعها، لائطة بأركانها، ولائقة لثقافاتها، وكلُّ ثقافة تخلو إلى مسميات خاصة بها، وتتناوب أجيالها عليها مع تعاقب الأزمان، تمثل ثمرة من ثمار ثقافاتها المتعددة والمتغيرة في ماضيها وحاضرها، وتحاكي بها ما حَسُنَ في سالف زمانها، وما يَحْسنُ من رغباتها في حاضرها، وفيما تشوف أن يصير عليه المسمى بعد أن يكبر.

لذا خضعت أسماء النساء لمواضعات البيئة العربية الصحراوية في الجاهلية، وكانت تلعب دورًا في حصانة المرأة وحمايتها من ذؤبان الرجال في مجتمع ذكوري خشن، عُرِفَ بالكبت الجنسي، وحُرِّمَ فيه على الشباب التنفيس من حمى الشهوة؛ لذلك كان الخوف شديدًا ومبرراً على النّساء؛ والمرأة أعظم غنيمة الرجل وعقيلة ماله، وهم ما بين حلّ وترحال، لا حِمًى لهم سوى السيف والخيل؛ فهم أهل وبر لا أهل حصون تمنع نساءهم من السبي والخطف؛ قال الأسعر الجعفي:

وَلَقَدْ عَلِمْتُ عَلَى تَجَشُّمِي الرَّدَى
أَنَّ الحُصُونَ الخَيْلُ لا مَدَرُ القُرَى

في ظل هذه الأوضاع المعيشية والاجتماعية والقيمية، ابتعد العرب عن إطلاق أسماء على بناتهم تشي بالجمال والرقة والنعومة والميعة، وحاولوا أن تحمل أسماؤهن معاني نفسية وعقلية لا جسدية؛ كالعند والحدّة والفصل والمنعة والحكمة والعقل؛ فكانت أسماء بناتهم نحو: هند وعنود وفصل والخنساء وشعثاء وفاطمة ورابعة وأروى وقتيلة وأمامة وسلمى، وغير ذلك من الأسماء التي تمنع خيال السامع من الرجال من التلذّذ بموحيات الاسم وصفات صاحبته المتخيلة؛ خوفًا عليهن من حوف بيوتهن من قبل الرجال الطامعين بإدراك الطلب، أو التربص بهن على المفارق والعيون، وأكناف البيوت ومصاطب الكثبان.

كان الجمال البارع للمرأة يعرضها لكثير من المضايقات، ويزيد من احتمالية خطفها وسبيها، ويشهر أهلها بين العرب، حتى يترامى الأضياف على بيت أبيها، ويكثر المرثاون لحماها بشتى الذرائع لرؤيتها، وتتنقل أخبارها بين الناس حتى بعد زواجها، ويتنافس عليها الفرسان والشيوخ، وتكون سببًا للعداوة بينهم، وربما كانت نذير شؤم لزوجها، وإيجاد العداوة له، ومدعاة لقتله؛ طمعًا في الحصول عليها، وحسدًا منهم لما حازه زوجها من أغلى ملذات الحياة ومتعها عندهم؛ لذلك غدا الزواج من المرأة الجميلة مكروهًا، ومحفوفًا بالأخطار؛ لخوفهم بأنّها لن تسلم من تشوُّف الرجال لها وطمعهم فيها، في ضوء طبيعة حياتهم المقسمة بين غزو وعدوان وحلّ وترحال، وخلو الديار في كثير من الأحايين من الحماة والرجال، فقال الشاعر:

ولن تصادف مرعىً ممرعًا أبدًا
إلّا وجدت به آثار منتجع

برغم كثرة أسماء النّساء في الدواوين العربية إلا أنك تشير إلى أنها ليست أسماء محبوبات بل تحمل معاني ودلالات أخرى؟

تركزت أسماء النساء في مطالع القصائد الجاهليّة، وفي البيت الأول من المطلع خاصة، وقلّما وردت في المقاطع الداخليّة، وإن وردت من هذا القبيل، فسيكون غير الاسم الذي ذُكِرَ في المطلع على الأغلب، أو أن يأتي الاسم نفسه على صيغة غير التي ورد عليها: مصغرًا أو مرخّمًا، ولكن كثرت أسماء النساء في ديوان الشاعر الواحد كثرة لافتة، فتافت على ثمانية عشر اسمًا عند الأعشى، وذكر امرؤ القيس ما يقارب سبعة وعشرين اسمًا، وأورد بشر بن أبي خازم ما ينيف على خمسة عشر اسمًا، وذكر النابغة ما ينيف على اثني عشر اسمًا، أمّا زهير فذكر أربعة أسماء سوى الكُنى والألقاب، وذكر الحطيئة حوالي خمسة أسماء، لكنّه كررها كثيرًا بصيغ التصغير أو الترخيم حتى زادت على العشرين اسمًا.

وكان كلُّ شاعر يلوذ بأسماء معينة يكررها في شعره أكثر من غيرها؛ فتميم بن أبي بن مقبل كرر في قصائده مجموعة من الأسماء، مثل: كبشة، وكبيشة، والدهماء،

وليلى، ومن الكنى: أمّ عاصم، وأمّ حاجز، وأمّ سهم، وأمّ خشرم، وغلب على أسماء النساء عند أبي ذؤيب الهذلي الكنى؛ نحو: أمّ عمرو، وأمّ وهب، وأمّ سنان، وأمّ الرهين، وأمّ الحويرث.

يَلمح الناظر في الأسماء في المستعرض من الدواوين الشعرية، كثرة أسماء النِّساء وتعدُّدها في الديوان الواحد، وأحيانًا في القصيدة الواحدة؛ الأمر الذي يحملنا على أن نستبعد أن تكون هذه الأسماء كنايات لنساء كان للشاعر معهن تجربة حقيقية، وأن للشاعر معهن علاقة ما من علائق الحياة الجنسية أو الاجتماعية الدائرة بين الذكر والأنثى؛ كالعشق بأنواعه أو الإعجاب والشغف والصَّبابة، وغير ذلك من حبال الوصل بين الرجل والمرأة في مجتمع معروف بالغيرة العمياء على الأعراض؛ حتى وصل به الأمر إلى أن يئد بناته وهنَّ في المهود رُضَّع قاصرات؛ خوفًا عليهن من السبي والعار.

فإذا كان المجتمع كذلك، فلن يسمح بانفلات العلاقات بين الرجل والمرأة، كما يُلَمِّحُ من فيض علاقات التشبيك بين الشعراء والنساء اللواتي وردت أسماؤهن في دواوينهم، وستكون منظومة قيمهم الاجتماعية أشد حرصًا وتحوطًا مما حذروا منه على البنات، عندما يكبرن؛ وقد حدا بهم هذا الحرص على الشرف ونقاء العِرض إلى حرمان ممن تشتهر لهما قصة عشق من الزواج الشرعي وذلك عقابًا اجتماعيًّا على ما اقترفاه من مخالفة للسنن؛ وليظهر أهل الفتاة للناس براءة بنتهم من سقطات العشق والصبابة وتبعاتها، وغالبًا ما كان يتم تزويج هؤلاء الفتيات إلى أزواج غرباء لقطع دابر التقول على بناتهم ولدفن سيرة الماضي، وكان رجال العرب لا يتحرجون من الزواج بالمعشوقات لمعرفتهم ببراءة عشقهم وبعده عن التبذل والانحلال.

فمن غير المقبول لمجتمع يحرص كل هذا الحرص على سلامة العلاقات بين الرجال والنساء أن يتهاون مع الشعراء إلى هذا الحد، ويسمح بفوضى العلاقات بين الطرفين، وأن يسمح للواحد منهم أن يتصل بمجموعة كبيرة من النساء في مجتمع قلّت فيه أعداد النساء أصلاً، وظنت الأمهات بهنَّ لوأدهن صغيرات والاهتمام بالمواليد الذكور في توفير سبل الحياة لهم أكثر من البنات.

إنَّ أغلب الشعراء الجاهليين الذين ذكروا عددًا كبيرًا من النساء في شعرهم، لم يكونوا معروفين بالعشق، ولم يقولوا قصائدهم تلك، وهم في ميعة الصِّبا وشرَّة الشباب وعنفوانه، وإنَّ من الثابت أنَّ بعضهم، قالوا جلَّ قصائده وهو في سني المشيب المتأخرة: فالمثقب العبدي قال قصيدته النونية "أفاطم قبل بينك متعيني" في سن متأخرة حيث قالها بعد خلافه مع عمر بن هند، وقد عاصر الملك النعمان أبا قابوس وقال فيه شعرًا.

والحارث بن حلِّزة قال مطولته الهمزيَّة "آذنتنا ببينها أسماء" بعد أنْ تجاوز المئة والخمسين عامًا، وكان زهير ابن أبي سلمى يعيش في عقد الثمانينيات عندما ذكر أمَّ أوفى، وقد وثَّق لنا ذلك شعره في مطولته.

> **القصيدة العربية الجاهلية المعروفة قصيدة صحراوية تمثل حياة العرب في الصحراء والبوادي والقفار، وبيت الشَّعر لا يترك بعد رحيله أطلالاً شاخصة فوق سطح الأرض، إنما يبقي رسومًا دارسة على سطح الأرض**

فإذا كانت هذه الأسماء كناية عن نساء عرفهن الشاعر الجاهلي؛ كان حريًا بزهير أنْ يكنّي عن زوجه أمّ كعب التي ذكرها في مطلع قصيدته الرائية، وأنْ يكنّي ابن مقبل عن زوجته "الدهماء" التي ورثها عن أبيه في الجاهلية وفرَّق بينهما الإسلام؛ ليعصم نفسه من النقد، ويبعدها عن المخالفة والضلالة، وقد ذكرها في ست قصائد. والأحرى بالشعراء العشاق أنْ يُكَنُّوا عن معشوقاتهم؛ لذلك تجد أن معشوقتي المرقشين ذكرتا في قصص الغرام والشعر بالاسم نفسه "أسماء وفاطمة".

إن موضوع الهوى وإلف النِّساء موضوع خاص يتعلق بالجانب الذاتي من المرء، ويدور حول غرض متفرد من أغراض الشعر العربي، وتكاد العلاقة بينه وبين الأغراض الأخرى منبتَّة تمامًا، ومعروف أنّ جلَّ هذه الأغراض تتعلق بما خشن من علاقاتهم وتصادم؛ كالحرب والغزو والثأر والتهديد والوعيد والنهب والسلب والدماء، فكيف يتواصل الحديث في الغزل مع التهديد والوعيد والدماء ﴿ مَّا جَعَلَ ٱللَّهُ لِرَجُلٍ مِّن قَلْبَيْنِ فِى جَوْفِهِۦ ﴾ الأحزاب: 4، وبأي وشيجة يرتبط الفكر في الأبيات واللوحات المتوالية نفسيًّا وزمنيًّا؛ فتختلف، وتتناقض في هنيهة مشدود زمامها إلى الهمِّ المطروح على النفس الشاعرة؛ لا تنفك مشغولة به حتى تفرغه في صورة لفظية، وهذا ما أشارت إليه نتائج الأبحاث النفسية التي أقرَّت بأنَّه لا بد من علاقة بين فكرتين تلي أحداهما الأخرى، سواء أكانت تلك ظاهرة أو غير ظاهرة، فالعقل لا يستطيع أنْ يُغيِّر الموضوع حينما يشاء من غير إشارة إلى ماضيه القريب.

في ضوء ما يُجدي إليه فيض التحريات الأنفة الذكر، ومن نافع القول أن نعترف بأنَّه لم يبق لنا من سبيل لتفسير ذلك، سوى المنفذ الرمزي المتعالق مع الهمِّ الذي أرَّق الشاعر وكان سببًا في ميلاد القصيدة.

عندما لم يتوسع الشرح القديم بدلالات أسماء النساء في المطالع؛ لأنَّه قصر جهده على المنفذ الواقعي، وعطل المنافذ الأخرى، وأصرَّ على واقعية التجربة الشعرية للجاهلي على الرغم من مغايرتها لواقع الحياة الجاهليَّة، تمَّ تخريج الأسماء بتخريجات فاسدة: فقالوا في أسماء الحارث: "إنَّها مما كان يواصل"، ونسبوا خولة إلى بني كلب، وهريرة جارية كان يتعشَّقها الأعشى، وعبلة فتاة عبسيَّة، وابنة شيخ القبيلة، وأجمل بنات زمانها، وأمّ أوفى طليقة زهير، وهكذا دواليك.

لم يكن لعرب الجاهلية الثانية أطلال، فما هي أسانيدك؟

إن العرب الذين عاشوا في الجاهلية الثانية، وهي الجاهلية المعروفة التي وردت لنا أشعار شعرائها باللغة العربية الفصيحة، أمثال امرئ القيس وطرفة وزهير ابن أبي سلمى وأضرابهم، وهي تمتد إلى نحو ثلاث مئة سنة قبل الإسلام تقريبًا ليس لهم أطلال؛ لأنهم أعراب الصحراء، سكان بيوت الوبر - أي الشعر والخيام - والقصيدة العربية الجاهلية المعروفة قصيدة صحراوية تمثل حياة العرب في الصحراء والبوادي والقفار، وبيت الشَّعر لا يترك بعد رحيله أطلالاً شاخصة فوق سطح الأرض، إنما يبقي رسومًا دارسة على سطح الأرض، وبذلك هي ليست أطلالاً بالمعنى اللغوي للطلل. والطلل هو ما شخص من آثار الديار فوق سطح الأرض، بعد رحيل أهلها عنها، فلذلك قالت العرب: حيا الله طللك، أي شخصك.

وكان يترك رسومًا تندرس بسرعة. وهي عبارة عن حفرة يحفرها البدو في فصل الشتاء أمام بيت الشعر تنعطف يمين البيت وشماله، لتسحب ماء المطر إلى الجانبين، ونقرة بسيطة كانت موقعا للنار، وثلاث حجارة سوداء مسفعة كانت تحمل القدر، تسمى أثافي ومفردها أثفية، وكانت بعض النساء تحمل هذه الحجارة الثلاثة معها لكي لا تبحث عنها مرة أخرى في المنزل الجديد، والعرب يكونون مشغولين في الرحيل، وهذه الرسوم سرعان ما كانت تختفي بعد أول فصل شتاء وبفعل الرياح وما تحمله من أتربة ورمال، ومن جانب آخر حتى سكان الحضر والقرى لا تتحول منازلهم إلى أطلال في عمر شاعر، وهذه بيوت في قرانا الآن عمرها مئات السنين لم تتحول إلى أطلال، وبعدها ماثلة للعيان ودليل آخر هذه سوريا عمرها آلاف السنين لم تتحول إلى أطلال إلا بعد هذه الحرب المقيتة.

لقد تحدرت لفظة الأطلال من شعراء الجاهلية الأولى الذين عاينوا أطلال العرب كعاد وثمود وإرم ذات العماد وطسم وجديس ومدائن صالح وغيرهم، أيام كان للعرب منازل فارهة وجنات من نخيل وأعناب ورمان، ودمرها الله تدميرًا لأنهم كفروا بأنعم الله، وذلك قبل أن تتصحر جزيرة العرب، والشاعر حفيد كل الشعراء السابقين، ولولا أن يأخذ الشعراء من سابقيهم لنفد الشعر والكلام، فيقول عنترة بن شداد: "هل غادر الشعراء من متردم"، أي هل أبقى لنا الشعراء القدامى شيئًا نقوله، فقد قالوا في كل الأبواب وكفونا المؤونة، وقول كعب بن زهير: "ما أرانا نقول إلاَّ معارًا، ومعادًا من قولنا مكرورًا".

على ماذا اعتمدت للوصول إلى قراءتك الجديدة؟

نتيجةً حراك العقل المعاصر، ورفضه المسلمات، وانقياده للتفكير العلميِّ والمنطقيِّ، وتوفر معطياته ووسائله في الوقت الحاضر، حينها بدأ النُّقاد بالتَّململ حين شعروا

أنَّ الدلالات المأنوسة المتوارثة لا تقيمُ صُلبَ معاني البنيّة العميقة للشعر الجاهلي خاصة، التي تفرضها المُعطياتُ المُتعالقةُ مع النص، مثل: مقام القصيدة، وأعني مناسبة قولها، ودوافعه المرتبطة بموضوعها الرئيسي، ومعطيات البنيَّة الداخليَّة والخارجيَّة للنَّص التي تلتمع من تحت جمر الألفاظ.

لمَّا استقرتْ معاني الشِّعر الجاهلي ودلالاته في بطون الكتب، وركزتْ في طيَّات الذاكرة الجمعيَّة العربيَّة دهرًا، لم يُلقَ على صفحتها حجرٌ ثقيلٌ مؤثرٌ؛ كان الأمرُ صعبًا على من يرغب في التجاوز والتفلّت من ربقة الشرح القديم وأسْره، وتعرضتْ المحاولات الأولى إلى نظرات شزراء من لدن الباحثين المحافظين على القديم لقدمه، والزاريين على الحديث وأهله.

توسلتُ المنهج العقلي الهيرمنيوطيقي المُتعالق مع صنعة الاتّساع بمُرجحات داخليَّة وخارجيَّة، ومُستنطقًا بعد ذلك كلَّ الأسماء الواردة في النَّص من أماكن وأعلام، مستعينًا بالدوائر المعرفيَّة في اللغة والجغرافيا، وما تشفُّ عنه طبائعُ النُّفوس ومُواضعاتها، مُفترضًا أنَّ القصيدة العربيَّة ليست بدعًا بين الآداب العالمية حتى تُولد مُفككةً بالشكل الهندسي الذي عرفناه، وإنَّ أسماء النساء في المطالع ليست حقيقيَّة.

يقوم المنهج الهيرمنيوطيقي على رؤية منطقيَّة مفادُها أنَّ لكلِّ عمل أدبي هدف رئيس جذري تدور حوله أجزاء العمل الأدبي ومعانيه، وترتبط به ارتباط الأغصان والأوراق بالساق، وما من عمل فني راقٍ إلاَّ وتحته عاطفة قويَّة، دفعت الأديب إلى الكتابة والشَّاعر للنظم دفعًا، لا حيلة لهما بالتخلص من وطأته أو تجنبه إلاَّ بمباشرة النظم والكتابة، ولا تشتعل العاطفة القويَّة إلاَّ بسبب حدث ما قويٍّ رَمَضَ نفس الشَّاعر، فهيَّجه وأثار انفعالاته، فيعمدُ الشَّاعر للتسريَّة عن نفسه بالنظم، ولتحقيق ما فشل في تحقيقه على أرض الواقع فيما يتعلق بباعث همومه التي أثارت عاطفته، فيحققه بالفن، أو لتسديد نقص ما نجم عن الحدث، فيكون فنُّه محاولة لتسديد نقصه إرضاء لنفسه، والأحلام العقلانيَّة التي يمثلها الإبداع الفني تبدو لصاحبها وكأنَّها عمليَّة عقليَّة من عمليات الحياة العقليَّة في أثناء اليقظة.

فالمذهب الهيرمنيوطيقي يفترض وجود فكرة محوريَّة، أو معنى جوهري، ترتبط به معاني أجزاء العمل الأدبي، فيعتمد مبدأ التماسك والترابط؛ أي يوجب تأويل عناصر النَّصِّ المتفرقة في ضوء المعنى الجوهري المرتبط بهدف النشاط الفكري التصوري، اللغوي، وهو النَّص، ولا ييأس نقَّاد هذا المذهب من ردِّ ما تفرق من العمل الأدبي إلى نيَّة الكاتب التي أنشأته، وإلى أصله الأول، أو جذره العميق، الذي يضمن وحدة أجزائه ووحدة معانيه المتفرقة.

فعلى المؤوِّل أنْ يتركَ سطح العمل الأدبي، وينقّب في طبقات المعاني ليصل إلى مركزه الباطني، ويستنطق كلَّ القرائن والتفاصيل من أسماء وصفات أشخاص وأماكن ومواقعها، ومشخصات البيئة من جبال وبُرَق وصُمَّان وصحارى، ونباتات، وأحوال الطقس من صحو ومطر وغيث وغيوم، وفيضان، وأن يبحث في العلاقة الغائبة بين المتشابهات، ويحقق في وجه الشبه بدقَّة، ليستنبت دلالات ذلك كلّه، وسيجد أنَّ كلَّ ما هو منثور على سطح العمل الأدبي مربوط بخيط قوي إلى المركز يبتعد عنه ولا يفارقه، والمركز يمثّل المعنى الجوهري أو الفكرة المحوريَّة المتعلقة بالقصد والهدف الأول من العمل الأدبي.

إنَّ التأويل يبحث عن المعنى الأوَّل، وليس عن المعنى الثاني؛ لمعرفة مراد المتكلّم ومقاصد النَّص، فباطن اللفظ هو الذي يحمل قصد المتكلم، فهو المعنى الأوَّل، ويؤكد ذلك معنى التأويل، فأوَّل من الأوْل: وهو الرجوع، وآلَ الشيء يؤول أولاً ومآلاً: رجع، وأوّل إليه الشيء: رجَّعه وأُلتُ عن الشيء: ارتددتُ، إذا يكون التأويل الرجوع إلى أوّل الكلام، وأوَّل الكلام وتأوَّله: فسَّره، وقَدَّره، والتأوُّل والتأويل؛ تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يصحُّ إلاَّ ببيان غير لفظه.

لكلِّ قصيدة قصدٌ وغايةٌ أرادها الشَّاعر، شأنها شأن أيِّ نشاط إنساني، وأرقى النشاطات الإنسانيَّة، النشاط اللغوي، "والإنسان يريد بالكلام معنى واحدًا من المعاني التي يتضمنها ذلك الكلام، فإذا فُسِّرَ بغير مقصود المتكلّم من تلك المعاني، فإنَّما فَسَّرَ المُفسِّر بعض ما تعطيه قوَّة اللفظ، وإنْ كان لم يُصِبْ مقصود المتكلّم".

ما هي ضوابط القراءات الجديدة للشعر الجاهلي؟

تهدف إعادة قراءة الشعر الجاهلي قراءة جديدة متأنية لإثبات أنَّ العقل العربي الجاهلي سليمُ البنيَّة، عظيمُ القدرة التخييليَّة، يظهرُ الشاعرُ ما يريد ويبطنُ ما يريد، بعيدًا عن المباشرة والسطحيَّة، وثانيها: إنَّ ما تعلمناه، وعرفناه من نساء في مقدمات القصائد الجاهليَّة ليست من النساء في شيء؛ إذ هريرة ليست هريرة المعروفة، أمة بشر بن عمرو بن مرثد السوداء التي كان يتعشقها الأعشى، وعنترة لم يكن عاشقًا في بني عبس، وخولة صاحبة طرفة ليست فتاة بعيدة المرواح من بني كلب، وعنيزة ابنة عم امرئ القيس ليست كذلك، وفاطمة ورابعة وسعاد وأمّ أوفى وغيرهن من المظلومات.

إنَّ تتبُّع الفضاءات المجازيَّة التي يُتيحُهَا علما المعاني والبيان في اللغة العربيَّة لا تسعف الناقد على إجلاء الطاقات الإيحائيَّة للغة الشعراء، لذا عطل الشرح القديم للشعر الجاهلي حركة التواصل الأدبي مع هذا الشعر، وبدأت العلاقة التواصلية تضعف شيئًا فشيئًا مع تقادم الزمان.

فالشعر لا يستخدم اللُّغة لمجرد التوصيل، ولا يستخدمها لمجرد أنْ تدلَّ الألفاظ على معانٍ محددة، ومعاني الشعر لا نهاية لها، فالشاعر لا يحددُ معاني ألفاظه، وإذا كان اللفظ ثابتًا فالمعنى متحول مع الزمان حسب ثقافات وقدرات النُّقَّاد والقارئين.

إنَّ المعاني التي نراها في الشعر ليست هي المعاني التي قصد الشعراء إلى إبرازها؛لذلك احتالت اللُّغة الشعريَّة على التصريح لمقاصد الصور اللفظيَّة الشعريَّة، ومردُّ ذلك هو احتواء اللُّغة الشعريَّة على سمات انزياحيَّة تُتيحُ للشاعر إخفاء مقصده على المتلقي السطحي الكسول الذي يقتنع بالمعنى السطحي الظاهري، ولا يكدُّ نفسه بالبحث عن المعاني العميقة المتأتِّية ليس من المعاني الحقيقيَّة للعلامات، وإنَّما من تشكيلات الشعريَّة الأسلوبيَّة.

ولكي نُفلحَ بالتواصل الأدبي مع الشعراء علينا أنْ نتركَ سطح العمل الأدبي وننقّب بالحفر بحثًا عن المعاني الأُوَل، حيث يقول رولان بارت: "النَّصُّ هو السطح الظاهري للنتاج الأدبي".

ويرى ليفي شتراوس بأنَّ المعاني متحولة وغير ثابتة؛ لأنَّ المعاني مرتبطة بالعقول، والعقول متغيرة من عصر إلى عصر، ومن طبقة اجتماعيَّة إلى أخرى، ومن مستوٍ ثقافي إلى آخر، ومن مذهب إلى مذهب، ومن معتقد دينّي إلى آخر.

إنَّ العمل الأدبي عملٌ موحد، يتجاذبه موضوع واحد وعاطفة واحدة، وما القصيدة العربيَّة القديمة ببدعة بين الأعمال الفنيَّة، حيث إنَّها لا بد وأن تكون قد انبثقت من عاطفة واحدة، بعثها همٌّ أرَّق الشَّاعر وأسهره؛ يرقب الليل بنجم طلع ونجم أفل، ويشيم البروق حتى استدر ذلك منه القول، فبدأ يرسم حياة جديدة مثاليَّة خاليَّة من الهموم، وقد حقق رغباته التي حُرِمَ منها وسدَّد النَّقصَ في واقعه من خلال فنه، يحوك قصيدته كما يحوك الحائك بساطه، يلوِّنه بالرُّقم ويفوفه بالوشي، ويدبجه بكلِّ منظر بديع جميل، فخيط الحائك واحد من أول البساط إلى آخره، إلاَّ أنَّه يسدِّيه بالألوان والرسوم المتناسقة، وكذلك كان الشَّاعر الجاهلي يحوك قصيدته مشدودة بخيط رشق، يشدُّ أجزاءها من لوحة الافتتاح إلى اللوحة الأخيرة، ولا يستطيع الشَّاعر أنْ يفعل غير ذلك في وقت النظم، وغالبًا ما كان وقت النظم هو وقت الإنشاد في أغلب قصائد الشِّعر الجاهلي الشفوي، وإنْ بدأت القصيدة بلوحة غزل أو نسيب أو وقوف على الأطلال أو ذكر للشيب والهرم، وانتقلت انتقالاً مفاجئًا وسريعًا إلى لوحة أُخرى وموضوع آخر، كلُّ هذا يمور فقط على سطح العمل الأدبي، وتكمن تحت الألفاظ عاطفة واحدة وموضوع واحد وقصد واحد، يجلوه التأويل، فمن أجل ذلك أضحى التأويل ضرورة أدبيَّة نقديَّة وقوميَّة وتاريخيَّة.

وبمقدور التأويل أن يفعل كلَّ ذلك، وأن يُعيدَ تكوين حقائق تاريخيَّة كبرى عن طريق العودة إلى قراءة النُّصوص القديمة، وما كانت تخبِّئه من مختلف ألوان الحقائق والعلامات، وأنْ يُوجِدَ قراءة موضوعيَّة بعيدة عن التكرار والنَّقل الساذج والسطحيَّة يكون للقارئ دور في إنتاج النَّصِّ ضمن عمليَّة تفاعل مبدع.

مراجعة كتاب:

مشاركة حياتنا على النت:

الأخطار والانكشاف في وسائل التواصل الاجتماعي

Sharing Our Lives Online: Risks and Exposure in Social Media

الكاتب: ديفيد آر. بريك David R. Brake

مراجعة: ستيفانيا فيكاري * Stefania Vicari



ترجمة: عمر عثمان جبق

محاضر في كلية المجتمع بالرياض

يبدو أننا نتحول إلى مجتمع منفتح جدًا بسبب تطور وسائل التواصل الاجتماعي. يهدف الكاتب ديفيد أر. بريك إلى تقديم نظرة عامة عن الأخطار التي يمكن لاستخدام وسائل التواصل الاجتماعي غير الحذر أن يسببها لكل من البالغين والأطفال على حد سواء. ويعتمد الكاتب فيما بعد على مقابلات عميقة، وعدد من نظريات السلوك البشري ذات الصلة لدراسة أسباب تلك الأخطار. وتختم ستيفانيا فيكاري Stefani Vicari مراجعتها بوصفها هذا الكتاب مصدرًا ممتعًا لكل من الطلاب والباحثين في مجال الإعلام الرقمي والتواصل بين الناس.

مع تحول أجزاء من حياتنا إلى العالم الرقمي تحولاً كبيرًا، و مشاركتها مع الآخرين في هذا العالم الرقمي، تبرز هنالك أسئلة عن تأثير التبعات المحتملة لهذا التحول على واقع حياتنا اليومي. ويتعلق السؤال الرئيسي بالتحكم. بمعنى آخر، إلى أي درجة يمكننا التحكم بمعلوماتنا الشخصية تحكماً كاملاً بعد توفرها على النت؟ تشير الأبحاث الحديثة التي يجريها مشروع انترنت أبحاث بو Pew Research Internet Project إلى هذا الموضوع وثيق الصلة كونه يعالج إحدى أهم تبعات مشاركة حياتنا على النت الأكثر خطورة ألا وهي المضايقات على النت. و يظهر التقرير أن 60 % من أفراد العينة المحلية الأمريكية قد مروا بنوع من أنواع المضايقات على النت. وكانت النساء الشابات أكثر ضحايا تلك العينة، و كانت مواقع التواصل الاجتماعي البيئة الأكثر احتمالاً لهذه المضايقات (التحرشات).

يقدم أستاذ الصحافة في هامبر كوليج Hamber College في كندا الدكتور ديفيد بريك في كتابه "مشاركة حياتنا على النت" نظرة عامة ممتعة عن أسباب مشاركة معلوماتنا الشخصية في وسائل التواصل الاجتماعي، وتبعات تلك المشاركة. ويعالج كل فصل من الكتاب مظهرًا مختلفًا من مظاهر المشاركة على النت ابتداءً من أخطار كشف الذات، فخصائص التفاعل، فآراء الجمهور، فذاكرة وسائل التواصل الاجتماعي، فالعوامل الاقتصادية و الفنية والاجتماعية التي تسهل كشف الذات.

ويتطرق الفصل الثاني للكتاب الذي يحمل عنوان "ما هي الأخطار ومن في خطر؟" إلى الأبحاث المتعلقة

بالأخطار المرافقة لكشف الذات على النت. ويناقش هذا الفصل بادئ ذي بدء التحديات العديدة التي ينبغي للباحثين في المضايقات على النت: والتنمر الفضائي على الأطفال مواجهتها. وتظهر الأبحاث المعاصرة في المضايقات الجنسية على النت أن "استعمال وسائل التواصل الاجتماعي بحد ذاته لا يؤدي إلى مواقف مؤذية، بل إن طرق التصرف الخاصة على النت أو من دون اتصال بالنت (هي من يؤدي إلى ذلك)" (ص:22). تتأثر الدراسات عن التنمّر الفضائي بثلاث قضايا رئيسية: هي تنوع طرق قياس هذا المفهوم، وعدم توضيح أن التنمّر الفضائي أكثر ضررًا من التنمّر دون اتصال بالنت، وعدم توضيح وجود علاقة سببية بين كشف الذات على النت والتنمّر الفضائي. ويلاحظ الأستاذ الدكتور "بريك" أن مفهوم "ابن العصر الرقمي" يبدو أنه لا يفيد هذا المجال لأن هذه العبارة تعاني من مشكلات تعريفها، وأن الشباب ليسوا تقنيين بالفطرة، وأن طريقة ربط استعمال الإنترنت الكثيف بالأخطار كثيرة هي طريقة غير واضحة.

تركز الأبحاث المتعلقة بأخطار البالغين من كشف الذات على النت على عدد أكبر من القضايا، ابتداءً من الاستغلال الإجرامي إلى الترصد الفضائي، فالضرر الوظيفي، فالاستغلال التجاري، فالمراقبة الحكومية، لتنتهي بالأضرار العامة بين الناس. وهذا الفصل ممتع بشكل عام، إلا أنني أعتقد أن قوته تظهر في نهايته عندما يسلط الأستاذ الدكتور "بريك" الضوء على مسألة مهمة هي: في حين كانت الأعمال البحثية الكثيرة مكرسة لدراسة المواقف الدرامية، إلا أن الحالات المقلقة جدًا كالأضرار بين الناس لم تلق اهتمامًا أكاديميًا كبيرًا.

ويعدّ الفصل الثالث بعنوان "كيف يختلف التفاعل في وسائل التواصل الاجتماعي ولماذا يختلف" أكثر فصل مُطّلع من الناحية النظرية: إذ يلفت الانتباه إلى النظريات التقليدية للتفاعل بين الناس والتواصل من خلال التوسط بينهم ليعالج تلك المواقف الأكثر شيوعًا التي من خلالها يقود الانكشاف في وسائل التواصل الاجتماعي إلى أضرار أقل درامية. ومن غير المفاجئ أن يبدأ الفصل بالإشارة إلى عمل غوفمان عن التفاعل بين الناس Goffman، ويقوم بذلك من خلال استحضار مجالين من مجالات البحث هما بحث ميرويويتز Meroywitz في التغيرات السلوكية في العلاقات الاجتماعية، وارتباطها باستعمال وسائل الإعلام ومناقشة تومبسون Thompson للتفاعل من خلال التوسط. ويوضح الكاتب هذا الفصل عن طريق التطرق إلى نظريات التواصل من خلال توسط الحاسب الآلي. ويقدم مفهوم "التواصل المتطفي المسموع أو المرئي المترابط" أي فكرة أن منصات التواصل الاجتماعي لا تصل إلى جماهير كبيرة وتسمح لها بالاستجابة (أي التواصل المتطفي المسموع أو المرئي) فحسب بل إنها تقوم بذلك من خلال تسهيل ارتباط المستخدمين و رسائلهم

معلومات عن الكتاب:

الكتاب: مشاركة حياتنا على النت: الأخطار والانكشاف في وسائل التواصل الاجتماعي

المؤلف: ديفيد آر. بريك

تاريخ النشر: 2014

الناشر: Palgrave Macmillan UK

عدد الصفحات: 208 صفحة

الرقم المعياري الدولي للكتاب: 978-0-230-32029-1

فيما بينهم. ويختم الأستاذ الدكتور "بريك" الفصل بمراجعة الأبحاث المتعلقة بالتواصل من خلال توسط الحاسب الآلي، إذ يجمع بين الأبحاث المتعلقة بالهويات المجهولة على النت وأبحاث بويد Boyd في "فرط الشهرة"، ونظرية هوغان Hogan عن أداء مستخدمي النت واستعراضهم. ويختم الكاتب هذه المناقشة النظرية الطويلة ببناء إطار نظري لدراسة الانكشاف الخطير في وسائل التواصل الاجتماعي. وهنا يعتقد الكاتب أن سلوك كشف الذات في وسائل التواصل الاجتماعي يتأثر بعوامل على مستوى دقيق جدًا وعوامل على مستوى كبير جدًا. أما العوامل على المستوى الدقيق فتشمل شيفرات لبرامج الحاسوب، والأسواق والقوانين والأعراف التي تحد من استعمال وسائل التواصل الاجتماعي وتشكل ذلك الاستعمال. وأما العوامل على المستوى الكبير فيكون عملها على مستوى التفاعل بين الناس، وتقود المستخدمين للتقليل من إدراك الأخطار.

ويتعرف القارئ إلى مفهوم "الزمن والذاكرة في وسائل التواصل الاجتماعي" في الفصل الخامس من الكتاب، وهي، أي الذاكرة، عبارة عن عملية من خلالها تبقى بيانات وسائل التواصل الاجتماعي متاحة لمدة أطول بكثير مما يعتقد المستخدمون. ويقدم الأستاذ الدكتور "بريك" مناقشة عامة عن "الاستقبال الثانوي" أو كيف تصبح المعلومات في وسائل التواصل الاجتماعي المخزنة والمسترجعة مفيدة مرة أخرى، ويتم الوصول إليها مرة أخرى في وقت لاحق. ويأتي القسم الأكثر تحفيزًا للتفكير في هذا الفصل في مناقشة النتائج التجريبية، وخاصة أن هذا الفصل يعالج وسائل التواصل الاجتماعي المختلفة ابتداء من سنابشوت Snapshot إلى تويتر Twitter فيسبوك Facebook فتامبلر Tumblr فالمدونات. وهذا يعطي القارئ شعورًا حقيقيًا عن موضوع الكتاب. ويكمل النقاش النظري الذي قدم له في الفصول السابقة. ويظهر المؤلف كيف أن منصات وسائل التواصل الاجتماعي المختلفة تتيح عمليات مختلفة من الاستقبال الثانوي. ويختم بوجوب تركيز الأبحاث المستقبلية على "المظاهر المؤقتة لكشف الذات في وسائل التواصل الاجتماعي"



(ص: 130).

يعد كتاب "مشاركة حياتنا على النت" مصدرًا ممتعاً للطلاب والباحثين في مجالي الإعلام الرقمي والتواصل بين الناس: كما ويعدّ أيضًا مصدرًا للجمهور غير الأكاديمي المهتم في أخطار كشف الذات على النت. ولا يجمع الكتاب النقاش النظري بالفحص التجريبي بطريقة ناجحة وحسب، بل ويعتمد أيضًا على دراسة حالات محددة تجعل قراءته سهلة و مفيدة بشكل خاص.

* ستيفانيا فيكاري محاضرة في قسم الإعلام والتواصل في جامعة ليستر University of Leicester. تركز أبحاثها على نقاط التقاطع بين شبكات التنافس والإعلام الجديد و المجال العام.

رابط المراجعة باللغة الإنجليزية:

http://blogs.lse.ac.uk/book-review-/12/12/lsereviewofbooks/2014sharing-our-lives-online-risks-and-exposure-in-/social-media-by-david-r-brake



مراجعة كتاب:

الليبرالية: حياة فكرة

مجلة فكر الثقافية - المحرر الثقافي

يجمع هذا الكتاب بين السرد والعرض التاريخي لمنشأ وتطور مصطلح الليبرالية، الذي دخل إلى معجم التثقيف والسياسة والممارسة والشأن العام عبر قرون عديدة تعود إلى حضارة الرومان، حيث ارتبط في قاموس لغتهم اللاتينية بمعاني الحرية- والليبرالي المواطن الحر.

وما لبث مع مرور الزمن، وحتى إرهاصات العصر الحديث، في القرن التاسع عشر، أن تطوّر إلى مذهب سياسي يعزى إلى الثورة الفرنسية (1789)، وأيضًا إلى فكر اقتصادي يعود إلى طروحات آدم سميث الرأسمالية (1776).

ومن بعدهما تطورت مفاهيم وممارسات الليبرالية، كما يتابعها الكتاب، إلى ذروة ممارستها بعد انقضاء الحرب العالمية الثانية، حيث يركز الكتاب طروحاته وتحليلاته على أربع دول أوروبية، هي إنجلترا وفرنسا وألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية.

وحيث كان طبيعيًا أن تتباين الاجتهادات الفكرية، ومن ثم تختلف المنظورات والتطبيقات السياسية حسب الأنساق الثقافية المختلفة نوعيًا في ما بين هذه الأقطار الغربية، وفي هذا الإطار، يتوقف الكتاب بالتحليل عند شخصيات كان لها إسهاماتها المختلفة في تعميق وتطوير التطبيق السياسي والاقتصادي لمذهب الليبرالية ما بين مفكرين.

مثل ستيورات مِلّ الإنجليزي إلى فردريك حايك النمساوي إلى ساسة ومسؤولين، مثل فرانكلين روزفلت في أمريكا إلى براندت في ألمانيا، ومع كل هذه التباينات، يظل الفضل للكتاب راجعًا إلى تأكيده على أن الليبرالية ينبغي أن تظل مرادفة للحرية.

هي حروف ثلاثة كان الرومان الأقدمون يتعاملون معها بمنطق الإكبار والتقدير، الحروف هي اللام والباء والراء، وهي التي تؤلف لفظة «لبر» بمعنى المواطن الحر في إمبراطورية روما، التي عاشت وازدهرت قرونًا عديدة قبل الميلاد.

ومن هذه المادة اللغوية، جاءت وازدهرت بدورها مادة «ليبرتاس» في اللاتينية، ومنها اشتقوا مصطلحات وألفاظًا في لغات أوروبا الحديثة، وتدور في مجموعها حول لفظة «ليبرتيه» التي كانت النغمة الافتتاحية لثلاثية شعارات الثورة الفرنسية الكبرى (4 يوليو 1789)، وهي بداهة: الحرية والإخاء والمساواة.

هكذا ارتبطت كلمة «ليبرالي» أو كلمة «ليبرالية»، بمعنى الحرية عبر عقود توالت في العصر الحديث، إلى أن وصلت إلى وطن العرب في مصر وغيرها، لكي يستخدمها مفكر سياسي كبير في قامة أحمد لطفي السيد (1870 - 1963) في كتاباته الرائدة المنشورة في صحيفة الجريدة، حيث ترجم الليبرالية على الوجه التالي: مذهب الحُرّيين.

وكان طبيعيًّا أن يتطور تداول هذا المصطلح، وأن يخلص المثقفون العرب إلى التوسع في استخدام لفظة الليبرالية مرادفة لمفاهيم شتى، وإن كان يتصدرها مفهوم التحرر والحرية السياسية والاقتصادية وما إلى ذلك بسبيل.

سيرة حياة فكرية

وبديهي أن هذه الرحلة الطويلة التي اجتازتها المصطلحات والألفاظ والعبارات الليبرالية، كانت محفوفة بتطورات في المفاهيم والأفكار المرتبطة بالمصطلح الليبرالي، وخاصة في إطار الثقافات الغرب- أوروبية، ناهيك عن انتقال الليبرالية لفظًا ومصطلحات ومفاهيم وتطبيقات إلى ميادين الثقافة السياسية ومسارات الفكر السياسي ،فضلاً عن مجالات التطبيق في ربوع شتى من الوطن العربي مشرقًا ومغربًا على السواء.

من هنا، تأتي أهمية الكتاب الذي نعايشه في ما يلي من سطور، وقد اختار له مؤلفه اثنين من العناوين، حيث يتلخص العنوان الأول - الرئيسي في الكلمة المحورية الواحدة، وهي: «الليبرالية».

أما العنوان الفرعي فيقول بالتالي: حياة فكرة، بمعنى التأريخ لأصول ومسار فكرة الليبرالية بصفته مذهبًا في السياسة وأسلوبًا في الحياة ومؤسسة سلوكية في المجتمع، من خلال رصد ما طرأ عليها من مستجدات وتطورات.

ولقد يزيد من أهمية هذا الكتاب حقيقة، أن مؤلفه لا يصدر فقط عن منطلق أكاديمي، بحيث تنحصر مقولات الكتاب في أطر الطروحات النظرية، بقدر ما يشكّل الكتاب في التحليل الأخير سياحة فكرية في فضاءات الليبرالية نظريًّا وعمليًّا، يقودنا فيها المؤلف، الكاتب الصحافي البريطاني إدموند فوسيت عبر مفاهيم الليبرالية، وخلال استخدامها في عوالم السياسة والاقتصاد وتطبيقات الحكم على اختلاف الحقب الزمنية والنسق القطرية والأطر الثقافية.

وبحكم الاتساع في إطار البحث، فقد اختار مؤلفنا، بحكم ثقافته وخبراته الصحافية أيضًا، أن يركّز من حيث بُعد الزمان على الحقبة التي تبدأ من عام 1830 وما بعده، ومن حيث بُعد المكان ركز المؤلف على أربع دول غربية ما بين أمريكا إلى إنجلترا وما بين فرنسا إلى ألمانيا.

مفاهيم أساسية

أما المفاهيم الجوهرية التي تتدارسها طروحات هذا الكتاب، فيمكن أن نلخصها – بإيجاز شديد في المحاور الأساسية التالية، التي تشكل أسس الليبرالية:

(1) احترام الفرد من حيث كونه كائنًا بشريًّا أو عضوًا في الجماعة الإنسانية، وقبل توصيفه من حيث النَّسَب أو الثروة أو الوجاهة الاجتماعية أو النفوذ السياسي.

(2) التعامل مع القوة- أو السلطة (الشوكة كما يصفها تعبير المفكر المسلم الشهير ابن خلدون) ممّثلة بالدولة وهياكلها وأجهزتها وهيلمانها ، بمنطق أقرب إلى المراجعة والمساءلة والتفكر، حتي لا نقول التشكك، بعيدًا عن بمنطق الانصياع أو الانكسار أو الانقياد الأعمى.

(3) الإيمان الأساسي بالإنسان، بمعنى الإيمان بإمكانية التقدم البشري، وبأن الكائن البشري قادر على اتخاذ خطوات بنّاءة وقطع أشواط إيجابية، وصولاً إلى أهداف أفضل وغايات أرقى من حيث تطوير سبل المعيشة واستنباط وسائل وأساليب تحقق المزيد من الخير والأمل.

(4) احترام البشر جميعًا من حيث تفرّقهم إلى أمم وشعوب أو جماعات دون تمييز عرقي- إثني أو تفرقة عنصرية.

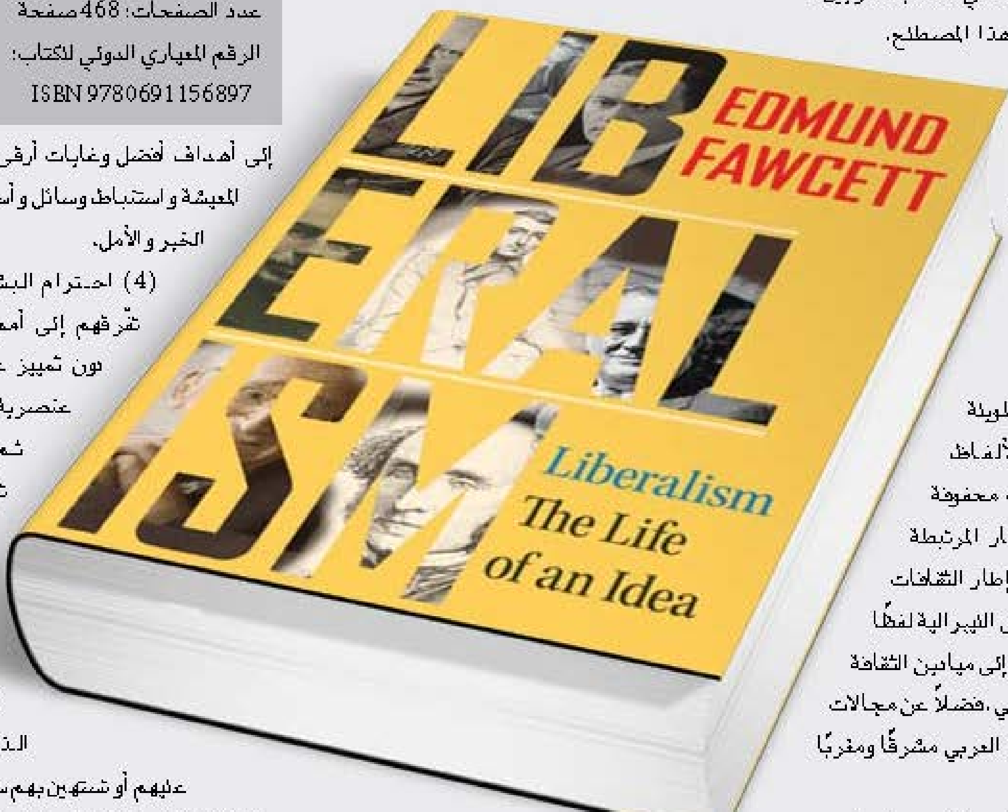
ثم يكاد المؤلف يجمل توجهاته الأساسية في متن هذا الكتاب، عندما يستطرد قائلاً: الليبرالية هي ممارسة للسياسة تتوخى مصلحة الناس الذين لا يجوز أن تجور عليهم أو تستهين بهم سلطة أعلى، سواء كانت سلطة الدولة أو سلطة الثروة أو سلطة المجتمع.

التحول نحو الاقتصاد

يزيد الأمر اضطرابًا، هل نقول تعقيدًا، عندما تتحول فصول كتابنا إلى دنيا الاقتصاد، فإذا بالكتاب يرصد بين صفوف الليبراليين مَن يصفهم بأنهم الكلاسيكيون، وقد نفهم هذا التصنيف على أنهم قدامي الليبراليين الذين لا يزالون متمسكين بحرفية تطبيق مبدأ الحرية الاقتصادية بشكل مطلق، حيث الانصياع التام لما يصفونه بأنه آليات السوق بمعنى قوانين العرض والطلب بعيدًا، بعيدًا عن تدخل الدولة.

هناك أيضًا من يطلق عليهم المؤلف وصف المحدثين من أهل الليبرالية، وهؤلاء من يراهم مؤلف كتابنا أقرب إلى الانفتاح، بمعنى لا نقول الواقعية المستنيرة، أو الاستنارة الواقعية، وهو ما يدفعهم إلى المطالبة عند الضرورة بتدخل الدولة من أجل تصحيح أخطاء السوق.

في هذا السياق، يكاد المؤلف يفاجئنا بصورة مستجدة يرسمها لداعية الرأسمالية الشهير آدم سميث في كتابه الأشهر بعنوان «ثروة الأمم» (1776)، الموصوف بأنه إنجيل المذهب الرأسمالي، وبصفته يمثل الوثيقة الفكرية التي كرست قوانين العرض والطلب.



معلومات عن الكتاب:

الكتاب: الليبرالية:حياة فكرة Liberalism: The Life of an Idea

المؤلف: إدموند فوسيت Edmund Fawcett

تاريخ النشر: 4 أيار/مايو 2014

الناشر: Princeton University Press

عدد الصفحات: 468 صفحة

الرقم المعياري الدولي للكتاب:
ISBN 9780691156897

لكن مفاجأة كتابنا تتمثل في أن المؤلف يؤكد سعة اطلاعه حين يحدثنا عن كتاب آخر أصدره آدم سميث نفسه بعنوان «نظرية المشاعر الأخلاقية»، وفيه يؤكد داعية الرأسمالية الأول على أهمية التعاطف الإنساني، وإيلاء الاعتبار لأحاسيس البشر ومشاعرهم بعيدًا عن الرضوخ الاستسلامي لقوانين السوق. على أن هذا المنحى يتناقض مع تصوير المؤلف لشخصية أخرى من زماننا هذه المرة.

نتحدث تحديدًا عن واحد من أهم الاقتصاديين المعاصرين، وهو عالم الاقتصاد البريطاني، من أصل نمساوي فردريك هايك (1899–1992) الحاصل على جائزة نوبل العالمية سنة 1974، عن نظريته المتعلقة بقضايا النفوذ والتغير الاجتماعي.

داعية لحقوق المرأة

على الجانب المقابل من هذه التصورات التي تجمع بين تاريخ الليبرالية وبين واقع طروحاتها وممارستها، تتجلى أيضًا صورة الفيلسوف الإنجليزي جون ستيوارت مِل (1806–1873)، ولا سيما في كتابه المنشور بعنوان «عن الحرية».

وربما يعده الاختصاصيون واحدًا من الأعمال التأسيسية لمذهب الليبرالية، وخاصة عندما يدافع ستيوارت مل عن مساواة المرأة بالرجل (وكان ذلك أمرًا غير مسبوق عند منتصف القرن التاسع عشر)، وهو ما قاد الفيلسوف الإنجليزي أيضًا إلى الانحياز إلى جانب الشمال الأمريكي المدافع عن إلغاء الرق وتحرير العبيد (الملونين) خلال الحرب الأهلية الأمريكية.

في كل حال، بدأ مؤلف الكتاب رحلته أو سياحته الفكرية، كما أسلفنا، من عام 1830، وهو عام ثورة لويس فيليب الدستورية في فرنسا (وقد شهدها وسجّل تطوراتها واستوعب دروسها المبعوث الأزهري اللبيب رفاعة الطهطاوي)، وقد كان على مؤلفنا أن يواصل تحليله لتطور الليبرالية إلى زمننا الراهن، حيث عرض للتيارات الليبرالية المحدثَة التي تجلت.

كما يوضح المؤلف منذ حقبة الرئيس الأمريكي الأسبق فرانكلين روزفلت (1882–1945)، الذي أضفى على المذهب الليبرالي، كما تؤكد فصول الكتاب، بُعدًا مستجدًا، أو فلنقل اجتهادًا واقعيًّا وإيجابيًّا فرضته ظروف الأزمة الاقتصادية الرهيبة التي حاقت بأمريكا مع مطلع ثلاثينيات القرن الماضي.

وما زالت تعرف في سجل التاريخ الاقتصادي المعاصر باسم الكساد العظيم (بمعنى الفادح الخطير): يومها انتهج روزفلت سياسة مستجدة بكل معنى على مذهب الرأسمالية الليبرالية التي تكرس، كما ألمحنا، قوانين السوق، وترفض، من ثم، أي تدخل من جانب الدولة، ولو كان التدخل لوجه الترشيد أو التصحيح: بالعكس، فقد طبق الأمريكي روزفلت سياسة حملت عنوانها الشهير، وهو الصفقة الجديدة.

وكانت تقضي بتدخل الدولة، الأمريكية طبعًا، في دوران عجلة الاقتصاد بإنشاء المشاريع القومية الكبرى من سدود وطرق رئيسية وجسور وما في حكمها من مرافق البنى والهياكل الأساسية، وهو ما كفل آلافًا من فرص العمل لآلاف من عمال بلاده ممن كانوا يرسفون وعائلاتهم في ربقة البطالة والحرمان.

ومن ألمانيا يورد المؤلف اسم ويلي براندت (1913–1992)، الذي شارك خلال توليه منصب المستشارية في بلاده في مزيد من تطوير ألمانيا، لتصبح أهم قوة اقتصادية على مستوى أوروبا.

الأنظمة التي ترفع شعار الليبرالية هي الأكثر تجاوزًا لها

برغم تكرار وسريان العديد من تعريفات الليبرالية، فإن الكتاب لا يلبث أن يؤكد كيف أن الأنظمة السياسية التي ترفع شعارات الليبرالية، هي التي تشهد تجاوزات بحق الليبرالية ذاتها.

وهنا، يلمح المؤلف مثلاً إلى تجاوزات السلطة الحاكمة في أمريكا، وإلى مبالغات السلطات الفرنسية في التمسك بمذهب الحرية السياسية والحرية الاقتصادية، بمعنى تكريس الشعار الشهير الذي تلخصه عبارة، دعه يعمل، دعه يمر.

وهو ما جعل من رفع شعار الليبرالية أمرًا مستبعدًا، حتى في أسماء الأحزاب السياسية في الغرب ذاته، ربما باستثناءات قليلة أو حتى نادرة منها، حيث ما برح الأمر يقتصر، مثلاً، على الحزب الليبرالي (الأحرار) في بريطانيا، وحزب الليبراليين (الأحرار) الألمان، الذين يصفهم المؤلف بأنهم سرعان ما اقتربوا في زمانهم من سياسات بسمارك، الذي يمثّل في تاريخ ألمانيا منذ الربع الأخير من القرن 19 حاكمًا أقرب إلى الشمولية، حيث أدار حقبة مستشاريته تحت شعار الحديد والنار.

حتى السياسيون والمفكرون الذين تبنّوا الأفكار الليبرالية، لم يكن يستهويهم أن يطلق عليهم وصف ليبرالي، بسبب ما اختلط بهذا المصطلح، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، من ظلال وصراعات وانقسامات، يستوي في ذلك مفكر وجودي مثل الفرنسي جان بول سارتر، أو مفكر اقتصادي، مثل الأميركي ميلتون فريدمان أو سياسي بريطاني، مثل رئيسة الوزراء مارغريت تاتشر.

على أن مشكلة الليبرالية، خاصة بعد أن تحولت من مجرد نمط في السلوك إلى مصطلح في السياسة والشأن العام، أنها أصبحت، كما يقول كتابنا، تصدُق على أفكار وتصنيفات شتى، بعضها متناقض في بعض الأحيان حيث الليبراليون، كما يوضح المؤلف، من دعاة التمسك بالانتماءات القومية، بقدر ما أن منهم من يدعو إلى اتباع النهج الدولي.

ومنهم من يحرض على إشعال الحرب، بقدر ما أن منهم من يدعو إلى إقرار السلام، ومنهم أيضًا من هو منفتح على تيارات اليسار الاشتراكي، بقدر ما أن صفوف هؤلاء الليبراليين، تضم أحيانًا غلاة العداء لليسار وللاشتراكيين.

التركيز على عنصر النفعية البحتة

فيما يصور المؤلف آدم سميث، بأنه أقرب إلى الليبرالية المتعاطفة مع الإنسان، فها هو يصور هايك بأنه أقرب إلى الليبرالية غير الإنسانية، حين يقول إن أفكاره الاقتصادية كانت تركز أساسًا على عنصر النفعية البحتة، بعيدًا عن اعتبارات التعاطف أو الأخلاقيات، وبمعنى التركيز على نجاح العملية الاقتصادية دون أي انشغال، لا بالعدالة أو الحقوق أو القانون أو الخصوصية، وإنما الشاغل المحوري الأول، كان يتمثل عند فردريك هايك في عبارة واحدة، هي: النمو الاقتصادي.

المؤلف في سطور

يعد إدموند فوسيت من كبار الصحافيين المخضرمين في إنجلترا، ولا يزال يواصل كتاباته وتحليلاته التي تجمع باستمرار بين سعة الاطلاع الثقافي واتساع الخبرة الميدانية، بحكم عمله عبر سنوات طويلة مراسلاً خارجيًّا لمجلة «الإيكونوموست» اللندنية بكل سمعتها الذائعة، بوصفها مصدرًا رصينًا للمعلومات والتحليلات الاقتصادية والسياسية في ما يتعلق بقضايا العالم كله.

وقد أمضى المؤلف في خدمة «الإيكونوموست» أكثر من ثلاثة عقود، حيث ترأّس مكاتبها الخارجية في كل من واشنطن وباريس وبرلين، فضلاً عن تولّيه رئاسة التحرير المسؤولة عن القضايا الأدبية وشؤون الاتحاد الأوروبي في «الإيكونوموست».

إعادة القراءة: بحث الشغف بالأدب



معلومات عن الكتاب:

الكتاب: إعادة القراءة: بحث الشغف بالأدب. Relire. Enquête sur une passion littéraire

المؤلف: لورا مورا

الناشر: فلاماريون FLAMMARION

تاريخ النشر: 9 أيلول/سبتمبر 2015

عدد الصفحات: 304 صفحة

الرقم المعياري الدولي: ISBN: 2081347288

مجلة فكر الثقافية - المحرر الثقافي

القراءة متعة كبيرة وفائدة لا يختلف حولهما اثنان، ولا شكّ أيضًا، أن إعادة القراءة نفسها لا تقلّ متعة وفائدة لمن يقوم بها، ذلك أنه في كلّ مرّة تُفتح آفاق جديدة. وليس قليل عدد أولئك الذين يتحدثون عن عبقرية القراءة و«إعادة القرّاء». وليس قليل أيضًا عدد أولئك الذين اختاروا هذا الكتاب أو ذاك كي يكون رفيق خلوتهم الدائم، وربما أعادوا قراءته مرّات ومرّات.

وفي السياق الحالي الذي يتسم بزحف كبير للإعلام المرئي، التلفزيوني خاصّة، ولوسائل التواصل الاجتماعي المختلفة وما تتجه من ثقافة اللحظة الحاضرة وزمن السرعة والتسارع في إيقاع الحياة، صدر كتاب لـ"لورا مورا"، المؤرّخة للأدب والثقافة وأستاذة الأدب والدراسات الفرنسية في جامعة كاليفورنيا بلوس أنجليس بالولايات المتحدة، يحمل الكتاب عنوان: «إعادة القراءة» مع عنوان فرعي هو «بحث الشغف بالأدب».

تنطلق المؤلفة في تحليلاتها من تجربة شخصية مفادها أنها شاهدت، عندما كانت في الثامنة عشر، عملا مسرحيًا في عام 1987 ثم شاهدته من جديد بعد 25 عامًا عام 2011. وكانت مفاجأتها الكبرى أنها رأت فيه أشياء جديدة كثيرة بعيدة عن الأحكام التي كانت قد كوّنتها عند المشاهدة الأولى.

وإعادة القراءة غدت من ثم بمثابة مسألة فهم وإدراك بعيدًا عمّا يتكوّن لدى البشر من قناعات. وبهذا المعنى تكتب المؤلفة: «لم أكن طالبة ملتزمة في حياتي، وهي لا تتردد في أن تعيد على مسامع طلابها أنه لا يكفي تلقي المعلومات بل ينبغي أن يعيدوا هم أنفسهم قراءة الأشعار والروايات والدراسات، ذلك أنهم يتعرّفون أنفسهم على معاني النصوص وما تعنيه لهم».

تعتمد مؤلفة هذا العمل في تحليلاتها لواقع القراءة على تحقيق «ميداني» قامت به في مترو مدينة باريس. في هذا المكان التي يتم توصيفه عادة أنه بعيد عن الإنسانية، حسب توصيفها، لتراقب أولئك الذين يقرأون... وهم كثر.

إنها تولي اهتمامها لـ«قرّاء المترو» وتقدّم توصيفًا لهم في تلك الأجواء التي تغدو فيها القراءة نوعًا من التعبير عن بعد اجتماعي يربط بينهم. بكل الأحوال تريد المؤلفة أن تقوم بنوع من «الجرد» لنوعية الكتب التي يقرأها الذين يستخدمون المترو كوسيلة نقل «عبر التعرّف على تلك الكتب عبر استراق النظر من فوق الرؤوس والأكتاف».

وبالتوازي مع ذلك تلجأ «لور مورا» للتوجّه إلى شريحة أخرى من أولئك الذين تصفهم بـ«القرّاء الكبار»، ومن ثم الذين يعيدون قراءة ما كانوا قد قرأوه سابقًا. هكذا يضم الكتاب عشرات المقابلات التي أجرتها المؤلفة مع مؤلفين وصحافيين وكتّاب وممثلين وغيرهم ممن تستهويهم بالتعريف «صحبة الكتب وعالم القراءة».

ومع هؤلاء جميعًا تطرح المؤلفة السؤال التالي: لماذا تعاد قراءة ما كان قد قُرأ سابقًا؟. وسؤال آخر: ما هي الأعمال التي تعاد قراءتها؟. وسؤال هو في أصل السؤالين السابقين بالنسبة للمؤلفة التي تجد فيه السبب الرئيسي لتحرير هذا العمل. السؤال مفاده: لماذا يتم الاحتفاظ بالكتب إذا لم يكن القصد من ذلك هو «إعادة قراءتها مرّة أخرى»؟.

وفي جميع الحالات تؤكّد المؤلفة على متعة وأهميّة «ليس القراءة فحسب، لكن أيضًا وخاصّة، إعادة القراءة». وهي تجد مرجعيتها لدى أولئك القرّاء الكبار الذين أجرت حوارات معهم، كما تجد مرجعيتها لدى كتّاب وأدباء نالوا شهرة كبيرة. وليس أقلّهم شأنا «اوسكار وايلد»، الكاتب البريطاني الشهير.

وتنقل عنه ما مفاده «إذا لم يجد المرء متعة قراءة كتاب وإعادة قراءته، فإنه ليس هناك أيّ فائدة حتى بقراءته ولو لمرّة واحدة». ويضيف ما تعده المؤلفة تأكيده على الأهمية الجوهرية والأساسية لإعادة القراءة، حيث إنها بالنسبة له هي «المعيار الأساسي لما هو أدب.... أو ليس أدبًا».

ومما يُنقل عن الكاتب والناقد الفرنسي الكبير رولان بارت تأكيده أن إعادة القراءة «لم تعد نوعًا من الاستهلاك، ولكنها هي الوحيدة التي تنقذ النصّ من التكرار، ذلك أن أولئك الذين يهملون إعادة القراءة يرغمون أنفسهم على قراءة القصّة نفسها في كل مكان».

ولم يتردد غوستاف فلوبير مبدع رواية «السيدة .. مدام .. بوفاري» الشهيرة أن يعلن ذات مرّة «إنني أعيد قراءة رواية دونكيخوتة، (...) الدهشة تستأثر بي، وأصبحت متعلّقًا إلى حد الجنون بإسبانيا. أي كتاب هذا! أي كتاب هذا!». وما تؤكّده لور مورا هو أن فلوبير ظل مأخوذًا طيلة حياته بالكاتب «سرفانتس» ولم يتوقف حتى نهاية أيامه عن إعادة قراءة «رائعته».

في المحصّلة النهائية، لا تتردد لور مورا في التأكيد بأشكال مختلفة، بالاعتماد على اللقاءات التي أجرتها مع «كبار القارئين»، أن «إعادة القراءة هي بمثابة «هوى أدبي عميق» يعيشه الذين يمارسونه في أغلب الأحيان «في أثناء ساعات خلوتهم» بعيدًا عن أنظار الجميع، والإشارة أنهم يحسّون في أحيان كثيرة أنهم مثل الأطفال «الذين يطالبون كل مساء بالاستماع إلى الحكاية نفسها».

الكتاب تجمع فيه مؤلفته بين التحقيق الميداني واللقاءات المباشرة والدراسة الأدبية التاريخية واستقراء الذاكرة من خلال العودة إلى الكثير من الأعمال الكبرى والمبدعين الكبار الذين احتلّوا باستمرار زاوية من مخيلة «وقلب الذين أحبوا القراءة وعشقوا الأدب». هذا وبحيث إن القارئ يجد نفسه في «حضرة التاريخ» من زاويته الأدبية الباهرة.

وتحدد المؤلفة ـ المؤرّخة القول: «إن لإعادة القراءة أسبابها العديدة وفوائدها الكثيرة، وليس أقلّها أنها «تتضمّن إعادة تفسير دور». وتقتضي ما يمكن أن يحتويه النص من أخطاء». و«التحقق من صحّة المعلومات المقدّمة» و«التمتع من جديد بالمتعة التي قدّمتها القراءة الأولى». وبهذا المعنى تتحدّث المؤلفة عن أن كل إعادة قراءة هي أيضًا «قراءة جديدة».

7 كتب عربية مثيرة للجدل

كثيرة هي الكتب التي لاقت جدلاً شعبيًا واسعًا ولدى القراء، مما أدى إلى حجبها وسحبها من رفوف المكتبات، لما تتضمنه هذه الكتب من مغالطات وتطاولها على الذات الإلهية، وما تتضمنه من كلمات خادشة للحياء، حاولنا هنا أن نلقي الضوء على بعض هذه الكتب.



1
الكتاب: هذي هي الأغلال
المؤلف: عبدالله القصيمي

عبدالله القصيمي، الرجل الذي حارب الكل .. فحاربه الجميع، أحد أكثر المفكرين العرب إثارة للجدل بسبب انقلابه من موقع النصير والمدافع عن السلفية إلى الإلحاد.

ويُعد كتاب (هذه هي الأغلال) الذي يصف فيه القيود والعوائق التي تقف في وجه تقدم العالم الإسلامي.

ويعد هذا الكتاب نقطة التحول الكبرى في حياة القصيمي الفكرية، حيث بين في آخر فصول كتابه بأن (الدين) أفيون الشعوب وأن حين تركت الأمم الأخرى التدين جانبًا، وآمنت بالطبيعة وصلت لما وصلت إليه، وأن ذلك واقع في أوروبا وروسيا واليابان.

وردًا على كتاب القصيمي "هذه هي الأغلال" الذي نشر في عام 1946 منها كتاب "تنزيه الدين ورجاله مما افتراه القصيمي في أغلاله" للشيخ عبدالرحمن السعدي، وكتاب "الرد القويم على ملحد القصيم" لعبدالله بن يابس، و"بيان الهدى من الضلال في الرد على صاحب الأغلال" د إبراهيم بن عبدالعزيز السويح النجدي.

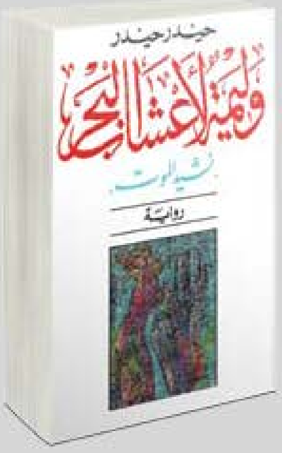
2
الكتاب: وليمة لأعشاب البحر
المؤلف: حيدر حيدر

تدور أحداثها حول مناضل شيوعي عراقي هرب إلى الجزائر، غير أنه يلتقي بمناضلة قديمة تعيش عصر انهيار الثورة، والخراب الذي لحق بالمناضلين هناك. بعد سبعة عشر عامًا وإثر إعادة طبعها في مصر عام 2000م أثارت جدلاً الأوساط الثقافية الإسلامية بعد اتهام مؤلفها حيدر حيدر بتطاوله على الدين الإسلامي من خلال عبارات وردت على لسان الأبطال خلال مسيرة الأحداث. قام الأزهر بمنعها بدعوى "الإساءة إلى الإسلام".

تتكون الرواية من أربعة فصول، أسماؤها كفصول السنة الأربعة، موزعة على 376 صفحة، وتقدم الرواية رؤية مركبة للواقع السياسي للتحرك للتيارات التي نشطت في الوطن العربي، خلال النصف الثاني من القرن العشرين.

بدأت أزمة "وليمة لأعشاب البحر" باعتراض عابر على بعض المقتطفات في مقال بإحدى الصحف عقب صدور الطبعة المصرية للرواية، بعد 17 عامًا من صدورها لأول مرة خارج مصر "الرواية صدرت في لبنان عام 1983" وتمثل الاعتراض في رفض المساس بالدين والطعن ضد الحكام العرب وتشويه الثورة الجزائرية.

وأمام ذلك سارعت أجهزة الأمن في مصر بمصادرة الموجود من نسخ الرواية، فيما تقدم مجموعة من المحامين بأربعة بلاغات إلى النائب العام تطالب بمحاكمة المسؤولين عن نشر رواية "وليمة لأعشاب البحر" في مصر، وسط حملات عنيفة على منابر المساجد ضدها أسفرت عن تظاهرات حاشدة داخل المدينة الطلابية بالأزهر.



لم تجد وزارة الثقافة مفرًا من تشكيل لجنة مهمتها دراسة الرواية وكتابة تحليل مفصل عن ملابسات وظروف نشرها ومدى ما تضمنته من اجتراء على الدين وكتابة تقرير نهائي عنها، وصدر بالفعل مؤكدًا أن الرواية بريئة مما نسب إليها وبدا أن التقرير غير منصف وخاصم الحقيقة ومُلفق.

وفي مايو 2000، تصاعدت الأحداث مع صدور بيان مجمع البحوث الإسلامية موقعًا باسم شيخ الأزهر ليدين الرواية ويعدها كافرة لأن بها فقرات تستهزئ بالذات الإلهية والرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم، كما أدان تولي وزارة الثقافة نشر هذه الرواية.

بيان الأزهر تسبب بدوره في صدور قرار النائب العام بفتح التحقيق مع إبراهيم أصلان وحمدي أبو جليل عضوي هيئة تحرير سلسلة آفاق الكتابة بتهمة "ازدراء الأديان والترويج لأفكار تتنافى مع الآداب العامة".

3
الكتاب: من العقيدة إلى الثورة
المؤلف: حسن حنفي

يُعد هذا الكتاب من أهم وأخطر الكتب للدكتور حسن حنفي الذي يبين مشروعه المتعلق بالتراث "بما يشمل مفهوم التراث بالمعنى الأوسع الذي يُدخل النص في التراث".

ويمكن لقارئ كتاب: "من العقيدة إلى الثورة" أن يتبين مدى أثر الفكر الاعتزالي على أطروحات الدكتور حسن حنفي التي عرَضها على أنها رؤى ثورية في العقيدة؛ رغم الاجترار الواضح للمقولات الاعتزالية، بل يكاد الكتاب يكون في بعض مباحثه نقلاً خالصًا عن تراث المعتزلة.



طالبت جهات من الأزهر بتكفيره، ويقع كتابه في خمس مجلدات فخمة يناقش فيها موقف المسلمين من التراث والتجديد، والكتاب تم منعه مؤخرًا.

4
الكتاب: أولاد حارتنا
المؤلف: نجيب محفوظ

لم تحظَ روايةٌ من الروايات العربية مثلما حظيت به رواية "أولاد حارتنا"، من الإثارة والجدل، كما لم تحظى رواية من الروايات العربية - فيما نعلم - بهذه الجرأة السافرة شخصية الأنبياء، وهذه الجرأة العجيبة في الحديث عن الله - عزَّ وجلَّ.

وقد ظلَّت الرواية حبيسة ومحجوبة عن الظهور منذ نشرها لأوَّل مرة عام 1959م، بعد أن صُودِرت بقرار من الأزهر في ذلك الوقت.

تسببت الرواية أزمة كبيرة منذ أن ابتدأ نشرها مسلسلة في صفحات جريدة الأهرام حيث هاجمها شيوخ الأزهر وطالبوا بوقف نشرها، ولكن محمد حسنين هيكل رئيس تحرير الأهرام حينئذ ساند نجيب محفوظ ورفض وقف نشرها فتم نشر الرواية كاملة على صفحات الأهرام، ولم يتم نشرها كتابًا في مصر، فرغم عدم إصدار قرار رسمي بمنع نشرها إلا أنه وبسبب الضجة التي أحدثتها تم الاتفاق بين محفوظ وحسن

صبري الخولي – الممثل الشخصي للرئيس الراحل جمال عبد الناصر – بعدم نشر الرواية في مصر إلا بعد أخذ موافقة الأزهر. فطُبعت الرواية في لبنان من إصدار دار الآداب عام 1962 ومنع دخولها إلى مصر برغم أن نسخًا مهربة منها وجدت طريقها إلى الأسواق المصرية.

وبرغم حجبها ومنعها من النشر فقد أخذ مؤلف الرواية أعلى وأغلى جائزة أدبية عالمية، وهي جائزة (نوبل): حيث كانت إحدى أهم الروايات التي حصل بها نجيب محفوظ على جائزة نوبل، وبعد الجائزة تجدَّد الجدل من جديد حول نشر الرواية أو منعها، إلى أن أفرج عنها ونشرتها دار الشروق بعد موافقة الكاتب، الذي كان حريصًا على عدم نشر الرواية إلا تحت غطاءٍ قانوني وتصريح إسلامي.

يقول جورج طرابيشي في كتابه "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية": حيث قال نصًا: «إن محفوظ أراد أن يُعيد كتابة تاريخ الإنسانية منذ أن كان الإنسان الأول، وما الإنسان الأول إلا آدم الذي إليه جميعًا ننتمي في نظر التفسير الديني للتاريخ، ولكن هل من الممكن أن نتحدث عن آدم دون أن نتحدث عن الله وعن الأرض وعن ملائكة السماء وعن إبليس وعن الحلم المستحيل في استعادة الفردوس؟ ولكن كيف يمكن أن يكون الله والملائكة وإبليس وآدم شخصيات في رواية؟ أي: كيف يمكن الحديث عنهم دون انتهاكٍ للقدسيات؟ لقد وجد نجيب محفوظ الحل في تلك الحارة الواقعية».

وقد أيَّد نجيب محفوظ هذه الرؤية تمامًا: حيث بعث برسالة شكر إلى هذا الكاتب، أثبتَها الكاتب في غلاف الكتاب الخارجي: حيث أرسل إليه: "بصراحة أعترف لك بصدق بصيرتك، وقوة استدلالك، ولك أن تنشر عنِّي بأن تفسيرك للأعمال التي عرضتها هو أصدق التفاسير بالنسبة لمؤلفها".



كما تضمَّن النص الرسمي لجائزة نوبل في الأدب لعام 1988م هذه الفقرة: "وموضوع الرواية غير العادية "أولاد حارتنا" 1959م هو البحث الأزلي للإنسان عن القِيَم الروحية: فآدم وحواء وموسى وعيسى ومحمد، بالإضافة إلى العالم المحدث يظهرون في تخفٍّ طفيف".

5 كتاب: في الشعر الجاهلي
المؤلف: طه حسين

أثار كتاب "في الشعر الجاهلي" معارضة شديدة لأنه يقدم أسلوبًا نقديًّا جديدًا للغة العربية وآدابها، يخالف الأسلوب النقدي القديم المتوارث، هذه المعارضة قادها رجال الأزهر، واتهم طه حسين في إيمانه، وسحب الكتاب من الأسواق لتعديل بعض أجزائه، وقامت وزارة إسماعيل صدقي باشا عام 1932م بفصله من الجامعة كرئيس لكلية الآداب، فاحتج على ذلك رئيس الجامعة أحمد لطفي السيد، وقدم استقالته، ولم يعد طه حسين إلى منصبه إلا عندما تقلد الوفد الحكم عام 1936م.

ومن أبرز المعارضين لما ورد في الكتاب:

- مصطفى صادق الرافعي، في كتابه "تحت راية القرآن".
- محمد لطفي جمعة، في كتابه "الشهاب الراصد".
- شيخ الأزهر محمد الخضر حسين، في كتاب "نقض كتاب في الشعر الجاهلي".
- محمد فريد وجدي، في كتابه المسمى "أيضًا نقض كتاب في الشعر الجاهلي".
- محمد أحمد الغمراوي، في كتابه "النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي".

يقول طه حسين في مقدمة الكتاب: «وأول شيء أفجؤك به في هذا الحديث هو أنني (شككت) في قيمة الشعر الجاهلي وألححت في الشك، أو قل ألح عليَّ الشك، فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر، حتى انتهى بي هذا كله إلى شيء إن لم يكن يقينًا فهو قريب من اليقين. ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعرًا جاهليًّا ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي (منتحلة) مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم أكثر مما تمثل الجاهليين. وأكاد لا أشك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جدًّا لا يمثل شيئًا ولا يدل على شيء، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي. وأنا أقدر النتائج الخطرة لهذه النظرية».



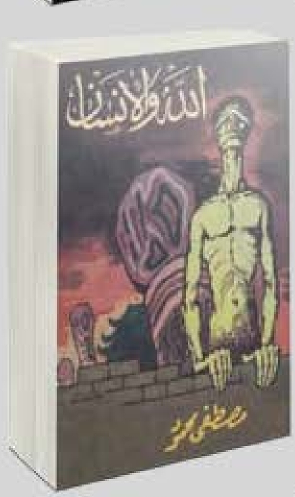
6 الكتاب: الله والانسان
المؤلف: د. مصطفى محمود

أثار كتاب "الله والإنسان" للمفكر والفيلسوف الدكتور مصطفى محمود، الذي صدر قرار بحظر نشره أو تداوله منذ 60 عامًا، جدلاً كبيرًا، وتعرض مؤلفه لاتهامات بالإلحاد، وقد أمر الرئيس المصري الراحل جمال عبد الناصر بمصادرة الكتاب.

ولم يستجب عبد الناصر لرغبة عدد من علماء الأزهر في تحويل مصطفى محمود إلى المحاكمة بتهمة الكفر والإلحاد، غير أن الرئيس أنور السادات أفرج عنه وأوصى بطباعته ثانية.

بدأ مصطفى محمود كتابه بأكثر من تساؤل من عينة "ما هي فلسفتك؟ بما تؤمن، هل يجب توفير الطعام أولًا للوصول إلى مجتمعات متخلفة" ليجيب عنها بأن الطريقة العصرية لبلوغ الفضيلة ليست الصلاة، وإنما الطعام الجيد والكساء الجيد، والمسكن الجيد، والمدرسة والملعب وصالة الموسيقى، مستندًا في إجابته عن هذه الأسئلة إلى آراء العديد من الفلاسفة أمثال "هكسلي وشو".

وأكد الدكتور مصطفى محمود في بداية كتابه الذي وصفه في مرحلة شكه وإلحاده أن الله أقرب إلى الذين يجتهدون في فهمه من الذين يؤمنون به إيمانًا أعمى، وأن كل إنسان في حاجة إلى قراءة الفلسفة والشعر والقصص، وفتح ذهنه على الشرق والغرب ليحصل على التهوية الضرورية، واصفًا من لا يقرأ ويتفتح بـ "العفن".

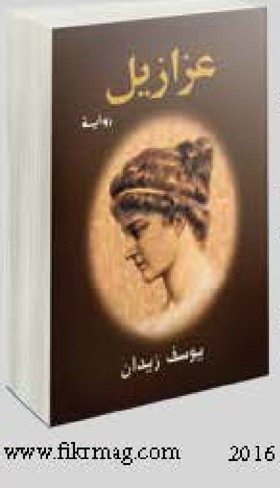


7 الكتاب: عزازيل
المؤلف: يوسف زيدان

صدرت هذه الرواية عن دار الشروق سنة 2008، تدور أحداثها في القرن الخامس الميلادي ما بين صعيد مصر والإسكندرية وشمال سوريا، فازت بجائزة بوكر العربية عام 2009، جائزة "أنوبى" البريطانية لأفضل رواية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية سنة 2012.

الرواية أثارت جدلاً واسعًا: نظرًا لأنها تناولت الخلافات اللاهوتية المسيحية القديمة حول طبيعة المسيح ووضع السيدة العذراء، والاضطهاد الذي قام به المسيحيون ضد الوثنيين المصريين في الحقبة التي أضحت فيها المسيحية ديانة الأغلبية المصرية.

وللرواية جدل من نوع آخر، هو اتهام الكثير من النقاد والمثقفين العرب الكاتب يوسف زيدان بأنه قام بتقليد رواية (اسم الوردة) للكاتب الإيطالي أومبرتو إيكو، حيث حبكت القصة بالطريقة نفسها وتشابهت الموضوعات وطريقة العرض.





التعليم لا يمكن أن ينتظر

غوردون براون

رئيس وزراء بريطانيا الأسبق

"تذكّر وجه أفقر وأضعف رجل رأيته في حياتك، ثم اسأل نفسك: ما إذا كانت هذه الخطوة التي تفكرت فيها قد تعود عليه بأي فائدة". ينبغي لنا أن نعتبر هذه الكلمات التي جاءت على لسان المهاتما غاندي في عام 1948 اختبارًا لإخلاصنا وتحديًا لشعورنا بالرضا، عندما يتعلق الأمر بمصير 30 مليون طفل نزحوا من ديارهم بسبب الحروب الأهلية والكوارث الطبيعية.

الواقع أن عدد الفتيان والفتيات الذين شردتهم الأزمات أصبح أكثر من أي وقت مضى منذ عام 1945. ومن المرجح أن ينفقوا سنوات عمرهم في سن المدرسة من دون دخول فصل دراسي، وأن تتدهور مواهبهم وتظل إمكاناتهم غير محررة. والآن هناك نحو 75 مليون شاب تعطل تعليمهم بسبب الصراعات والأزمات. بيد أن إلحاح هذه القضية - والقانون الدولي الذي يقضي بتعليم كل الأطفال النازحين - لا يكفي لإلهام العمل.

الواقع أن الأطفال النازحين أكثر عُرضة للتحول إلى أصغر العمال سنًّا في المصانع، وأصغر العرائس سنًّا، وأصغر الجنود في الخنادق سنًّا. وفي غياب الفرصة، يصبح الأطفال عُرضة لخطر الاستغلال من جانب المتطرفين والتطرف. وفي كل عام، يجري الاتجار بما يقرب من نصف مليون فتاة. الواقع أن مصير هؤلاء المحرومين متصل بشريان حياة ضئيل. فعندما تقع الكوارث، يدور على مجتمع المانحين في مختلف أنحاء العالم ما لا يمكن وصفه إلا بمسمى وعاء التسول. ثم تتولى وكالات اللاجئين، والمنظمات الخيرية، والمنظمات غير الحكومية إدارة التبرعات الطوعية، وتساعد اللاجئين ببطولة في شق طريقهم بالاستعانة بالضروريات الأساسية - الغذاء والماء والمأوى والحماية.

في مثل هذه الظروف، يصبح الحق في التعليم "ترفًا" لا يمكن تحمل تكاليفه. وفي حين يجري تمويل قوات حفظ السلام التابعة للأمم المتحدة من خلال مساهمات مقررة تفرض على الدول الأعضاء، فلا يوجد ما قد يضمن للملايين من الأطفال النازحين بسبب الأزمات تمويل أي جهة لتعليمهم المدرسي. والواقع أن أقل من 2% من المساعدات الإنسانية تصل إلى التعليم. وتخدم الحرب الأهلية الدائرة في سوريا، التي تدخل الآن عامها السادس، والذكرى السنوية الأولى للزلزال المدمر في نيبال - الكارثتان اللتان أرغمتا ملايين أخرى من الأطفال على الخروج من ديارهم - كتذكرة مؤلمة لافتقارنا إلى السبل اللازمة لإعادة الأطفال إلى حجرات الدرس في أعقاب مثل هذه المآسي.

الواقع أن إنشاء صندوق دائم لتأمين تعليم الأطفال في حالات الطوارئ أمر طال انتظاره. وبدلاً من إهدار عدة أشهر في تسول المساعدات، فسوف يكون مثل هذا الصندوق الاحتياطي قادرًا على تسليمها على الفور. ومع اندلاع أي حالة طوارئ، يسارع الصندوق إلى تقييم أين





بتواجد الأطفال النازحين، ووضع إستراتيجية وخطة لتزويد الأطفال بالتعليم.

الآن، وللمرة الأولى، أصبحنا في وضع يسمح لنا بالوفاء بهذا الوعد. فتحت زعامة المدير التنفيذي لمنظمة اليونيسيف أنتوني ليك، والمديرة العامة لمنظمة اليونيسكو إيرينا بوكوفا، ومفوض الأمم المتحدة السامي لشؤون اللاجئين فيليبو جراندي، ورئيسة الشراكة العالمية للتعليم جوليا جيلارد، ورئيس البنك الدولي جيم يونج كيم - ويدعم من الأمين العام للأمم المتحدة بان كي مون - أصبحنا قاب قوسين أو أدنى من إنشاء صندوق إنساني غير مسبوق للتعليم في حالات الطوارئ.

وسوف يستجيب صندوق "التعليم لا يمكن أن ينتظر" الجديد للواقع الجديد والمتطلبات الجديدة. من المرجح أن ينفق أغلب الأطفال اللاجئين أكثر من عشر سنوات خارج بلدانهم الأصلية، وهذا يعني أننا لا يجوز لنا أن نعتبر محنتهم مؤقتة. وسوف يساهم الصندوق في دعم تعليم اللاجئين لمدة تقرب من خمس سنوات، بدلاً من مجرد إهدار عدة أشهر في توفير الحلول المختلطة المتاحة حاليًا.

لم يعد من الجائز تقسيم الاحتياجات الإنسانية والأمنية والتنموية إلى صوامع منفصلة ذات عناوين وأجندات مختلفة. والآن، سوف يلبي صندوق منفرد هذه الاحتياجات في وقت واحد. فعندما يجد الأطفال اللاجئين مكانًا لهم في المدرسة، يصبحون أكثر أمنًا، ويصبح آباؤهم أكثر شعورًا بالأمل، وتصبح بلدانهم أكثر استقرارًا. ولن يكون الصندوق مقيدًا بالقواعد التي يفرضها البنك الدولي، والتي كانت حتى وقت قريب تستبعد تعليم الأطفال اللاجئين في البلدان ذات الدخل المتوسط من القروض الميسرة.

تعد هذه المبادرة أول صندوق إنساني رسمي للتعليم. وسوف يحظى صندوق موازٍ بقيادة الأمم المتحدة بنافذة متميزة، تستطيع من خلالها الشركات والمؤسسات والأفراد المساهمة. من المؤكد أن تسليم التعليم للأطفال النازحين يتطلب الخروج من دائرة التطوع المحض: التحول نحو مساهمات مقررة، يتم جمعها من خلال الضرائب التي تفرضها الدول الغنية. ولكن إلى أن يحدث هذا التحول، ينبغي لنا أن نطلب من محبي الخير الأفراد، والشركات والمؤسسات الخيرية - فضلاً عن الجهات المانحة الجديدة والقديمة - أن يجتمعوا على تحفيز هذا المشروع. والواقع أن شعورنا بإلحاح هذا الأمر، مقترنًا بتوفر الأموال اللازمة، يعد بإحداث أثر كبير. وعندما يتعلق الأمر بتأمين التعليم أي ثمن لن يكون باهظًا.

سوف يستفيد الصندوق من مشاعر اليوم والإبداعات الأساسية. ونحن نناشد شركات التكنولوجيا أن تلعب دورًا مركزيًا في تقديم أفكار جديدة وفكر مبدع. وكذا، نحتاج إلى الشركات التي تقدم للاجئين بالفعل فرصة التعلم عبر الإنترنت، والوصول إلى الإنترنت وأجهزة تكنولوجيا المعلومات، لدفع عملية تقديم التعليم للنازحين والمعزولين من الفتيات والفتيان. وبإنشاء هذا الصندوق، نعمل على إنهاء عصر من الاستجابات النمطية.

كان اعتقاد غاندي بأن التأمل من شأنه أن يحفز العمل من خلال إعادة ضبط ومعايرة بوصلتنا الأخلاقية. وما يجعل هذا الصندوق فريدًا ليس تلك السلسلة من المعايير الجديدة التي يحددها، فهو يشير أيضًا إلى تغير في الكيفية التي نتصدى بها للتحديات التي تفرضها حالات الطوارئ. ويتجاوز الصندوق مطالب الحاضر، فيقوم على احتياجات المستقبل.

في توفير الموارد اللازمة لتسليم التعليم، يمثل الصندوق تأكيدًا جريئًا على غد أفضل - ووعدًا صامدًا بتحرير المواهب، وتنمية الإمكانات، وتأمين المستقبل للأطفال حيثما كانوا. ومن خلال تأسيس صندوق "التعليم لا يمكن أن ينتظر"، نوجه رسالة إلى المحزونين والمحرومين في كل مكان. فالتعليم في أفضل حالاته يقدم شيئًا لا يتسنى للغذاء أو المأوى توفيره أبدًا: الأمل والفرصة للتخطيط للمستقبل والاستعداد له.

Project syndicate



نماذج من متاحف المشاهير في العالم العربي



د. علي عفيفي علي غازي
أكاديمي وصحفي

يُطلق الأديب والروائي المصري أشرف العوضي، مدير تحرير مجلة الدانة القطرية، دعوته لإنشاء متحف للمشاهير في مصر من خلال صفحته على موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك، فتخرج صرخة مدوية تتلقفها أقلام الكتاب والأدباء والصحفيين والمؤرخين وكل المثقفين والمهتمين بالثقافة في مصر والعالم العربي، وتنزل كقطرة ماء على أرض ظمأى، فتتناثر ذراتها بين شقوقها لتروي عطش المثقفين المصريين لرغبتهم في إيجاد متحف يلم شمل مقتنيات الراحلين منهم، والذين سيلحقون بهم، وذلك انطلاقًا من حبهم لوطنهم مصر، ورغبة في إيجاد مزار سياحي ثقافي عالمي في الوطن العربي يجتذب السياح من كل بقاع العالم المعمور لزيارة مصر، والتعرف على مشاهيرها على مدار تاريخها العريق الممتد لأكثر من سبعة آلاف سنة.

لكن هذه الدعوة لا تزال في طور التمخض، وبحاجة إلى جهد كبير متواصل، ونأمل أن تجد من يثابر وراءها حتى تُصبح عين اليقين وحق اليقين، وتنتقل من عالمها الافتراضي إلى عالمنا الحسي الملموس، ولهذا فإنني أقترح تشكيل لجنة تعلن عن تدشين جمعية تحت مسمى "متحف للمشاهير في مصر"، وتشهر من وزارة الشؤون الاجتماعية المصرية، ثم يُشكل لها مجلس إدارة، ويفتح لها حساب بنكي في أحد البنوك، ويُعلن عن الاكتتاب والتبرع لها، مع الحصول على الموافقات اللازمة من وزارة الخارجية المصرية لتلقي التبرعات من خارج مصر، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يسعى مجلس الإدارة للحصول على تخصيص لأرض بمساحة مناسبة، على أحد الطرق الصحراوية في مصر، وليكن طريق القاهرة الإسكندرية الصحراوي، ليُقام عليها المتحف المقترح والمزمع إنشاؤه، إن شاء الله، وأعتقد أن الجهات الإدارية والثقافية في مصر لن تُمانع أبدًا في مثل هذا التخصيص، ولن تدخر جُهدًا في سبيل أن يرى هذا المقترح الحياة، ويخرج إلى ضوء الشمس من ظلمات الليل البهيم، وبعد التخصيص



من متحف نقولا سرسق بلبنان

يُعلن عن وضع حجر الأساس في احتفال عالمي كبير، على أن تُجرى مسابقة دولية لوضع تصميم له أسوة بمكتبة الإسكندرية المعاصرة، على أن يُراعى في التصميم أن يتضمن أجنحة للمؤرخين والأدباء، والأثاريين، والعلماء، ورجال الدين، وغيرهم. وأخيرًا نأمل أن تكون هذه الفكرة نواة لسلسلة متاحف مماثلة في العالم العربي.

وفكرة متاحف المشاهير قديمة متجددة، حيث يشهد العالم الكثير منها، لكن في هذا المقال سوف نطوف ببعض النماذج من العالم العربي، فمن أمثلة متاحف المشاهير في مصر متحف محمود مختار، (1891–1934) أشهر مثال مصري، ومعلم الأجيال، وذاكرة الأمة، وصاحب تمثال نهضة مصر، وظهر متحفه للضوء على يدي جماعة "أصدقاء فن مختار"، التي تكونت بعد وفاته في سنة 1934، وكانت ترأسها السيدة هدى شعراوي، واتجهت الجماعة إلى إقامة متحف لحفظ تراثه، ولاقت الفكرة ترحيبًا وتعاونًا من عائلة الفنان وورثته، الذين تنازلوا بغير تردد عن الأعمال الفنية التي تركها في باريس والقاهرة، من أجل تنفيذ هذا الهدف، ودشن متحفه عام 1938 بإشراف وزارة المعارف، ونقلت تماثيله من باريس إلى القاهرة لتضم إلى المتحف، إلا أن المتحف اكتمل عندما تولى الدكتور طه حسين، عميد الأدب العربي، وزارة المعارف في الوزارة الوفدية (1950–1952) فعمل على إعادة بقية آثار مختار من باريس لإعداد المتحف الذي تعهدت الدولة بإقامته لأعماله، وعندما تولى الدكتور ثروت عكاشة وزارة الثقافة والإرشاد القومي (1958–1962) حرص على إقامة بناء جديد خاص للمتحف، فكان أول متحف من نوعه شيدته مصر في بقعة جميلة بالعاصمة في حديقة الحرية بأرض الجزيرة تكريمًا للمثال الرائد. وافتتح عام 1962 في إطار الاحتفال بمرور عشر سنوات على ثورة يوليو 1952 المجيدة. ومن أشهر محتويات المتحف تماثيل: كاتمة الأسرار، رأس سعد زغلول، حاملة الجرة، إيزيس، رأس فتاة مصرية، نحو الحبيب، عند لقاء الرجل، الفلاحة، حارس الحقول، عروس النيل، الراحة، بنت الشلال، على شاطئ الترعة، على ضفاف النيل، العودة من السوق، الحزن، سيدة جالسة، لقية في وادي الملوك، بائعة الجبن، إلى النهر، العودة من النهر، فلاحة ترفع الماء، شيخ البشارين، رياح الخماسين، مناجاة، فون إله الحقول، القيلولة، رأس الدكتور علي إبراهيم، ابن البلد، رأس زنجية، وغيرها.

تعرف مصر متحفًا آخر لأحد المشاهير، هو متحف محمد محمود خليل وحرمه، (1877–1953) في القصر الذي أوصى المرحومان بأن يؤول إلى الدولة بعد وفاتهما، بما يحتويه من تحف فنية نادرة، جمعها صاحب المتحف بمعاونة خبراء الفن الفرنسيين على مدار أربعين عامًا، كما يحتوي المتحف كذلك على لوحات ثمينة من أعمال فنانين إنجليز وبلجيكيين وإيطاليين من القرن التاسع عشر، ثم لوحات لبعض المصورين المصريين المعاصرين، منهم محمود سعيد، وإيمي نمر، ويضمّ المتحف مجموعة قليلة من التماثيل، إلا أنها تُعطي فكرة صحيحة عن تطور هذا الفن في فرنسا ابتداءً من هودون، الكلاسيكي الواقعي الذي



من متحف محمود مختار في القاهرة



من متحف طارق السيد رجب بالكويت

نال شهرة عالمية في نحت التماثيل الشخصية، إلى باري، نحات الحيوانات الكبير، وأخيرًا رودان، قمة النحت الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وبالمتحف تمثال نصفي من البرونز لسعد زغلول باشا (1858–1927) أبرز الزعماء المصريين على مدار التاريخ، وبالمتحف مجموعة نادرة من الأحجار الكريمة، وأخرى من اللاك الصيني والياباني، وثالثة من القيشاني الشرقي والغربي، وبهذا تتعدد أنواع الفنون الجميلة والفنون التطبيقية في المتحف، ويُعدّ ثاني متحف للفن الأوروبي الحديث في الشرق العربي، وفي مصر بعد متحف الجزيرة للفنون الأوروبية، وكلاهما يضمّ أكبر وأثمن مجموعات الفن الغربي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

وتشهد مدينة الإسكندرية، عروس البحر الأبيض المتوسط، متحف محمود سعيد، (1897–1964) بمنزله، ليضمّ الكثير من أعماله لتُتاح أمام أبناء الوطن كمثل يُحتذى لمن اعتزوا بتراث بلدهم وأضافوا إليه إضافات جديدة فيها ثراء للفن والمجتمع، وليؤكد على ما أداه نحو الحركة الفنية المعاصرة في مصر، فهو أحد الرواد المصريين الذين وضعوا للفن التشكيلي المعاصر الأسس القويمة نحو فن مصري في النصف الأول من القرن العشرين، ويُعدُّ بتجاربه المتعددة، وثقافته الواسعة، مدرسة خاصة في التصوير، آمن برسالة الفن التشكيلي في مصر، وشارك في المعارض الداخلية والخارجية، وشجع كل محاولة شابة في طريق الفن مما جعل الدولة تُكرمه بالجائزة التقديرية في حياته، وتضمّ بعضًا من أعماله إلى متحفه بعد وفاته؛ لتكون تراثًا يدعم الحركة الفنية حاضرًا وتاريخًا تعتز به الأجيال المصرية.

وتعرف دولة قطر نموذج لمتاحف المشاهير، إذ يأتي متحف الشيخ فيصل بن قاسم آل ثاني، الذي يحرص على نشر المعرفة المتحفية لتعميق الفهم التاريخي للتراث العربي والإسلامي والإنساني، ويضمّ المتحف ثلاث مبان تبلغ مساحتها 35 ألف متر مربع، بنيت على طراز القلاع الخليجية، ويضمّ 18 جناحًا، تجمع بين جدرانها وفي خزائنها المقتنيات المتنوعة والمختلفة التي يمتلكها مؤسس المتحف، فتضمّ قاعات للسلاح الإسلامي، والفنون الإسلامية، والأعمال المعدنية والزجاجية الإسلامية، والمنسوجات والحلي الإسلامية، والمخطوطات واللوحات، والمتحجرات، والسجاد الشرقي، والنقود والعملات، والطوابع البريدية، والسفن القطرية، ولوحات الخط العربي، وبيت القرآن، وبيت الأديان، والبيت القطري التراثي، والفنون الموسيقية، والسيارات الكلاسيكية، والفنون التشكيلية القطرية، وغيرها، وذلك في إطار جهوده للتعريف بالتاريخ العربي والإسلامي والإنساني. ولهذا نال المتحف عضوية المنظمة العالمية للمتاحف التابعة لليونسكو عام 2002. والمتحف في المحصلة يهدف لعرض المقتنيات الخاصة بالشيخ فيصل بن قاسم آل ثاني، فضلاً عن أنه يضمّ المتحف مكتبة تحتوي على أكثر من 12 ألف مجلد من أهم الموسوعات التاريخية العربية، ومجموعة ضخمة من دواوين الشعراء العرب، وعددًا كبيرًا من الموسوعات الفقهية والدينية، إلى جانب الكتب الأدبية والروايات وكتب اللغة والنحو وغيرها.

يوجد في دولة الكويت متاحف للمشاهير، منها متحف طارق السيد رجب، وهو متحف تخصصي يهدف إلى نشر الثقافة، وتمّ تشييد المبنى في عام 1978، على مساحة 1600 متر مربع، وافتتح رسميًا عام 1980، ويضمّ المخطوطات المبكرة، والأدوات الزجاجية، والمخطوطات، والحلي والمجوهرات، والسيراميك، والأزياء والنسيج، والأدوات المعدنية، والآلات الموسيقية، والأسلحة الإسلامية، وبه مكتبة تحتوي على أكثر من 12 ألف كتاب في التاريخ والفن والسيراميك والفخار والجغرافيا، والهندسة المعمارية، والمعادن، والأدوات المعدنية، والكتب النادرة، والأزياء والنسيج والمخطوطات، والأسفار والحلي والمجوهرات، والزجاج، وغيرها.


من متحف محمود مختار في القاهرة

ومن أشهر متاحف المشاهير في الكويت متحف بيت ديكسون، وهو متحف تاريخي يتبع المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ويرجع تاريخ إنشائه إلى بدايات القرن التاسع عشر، تقريبًا عام 1894، على مساحة 1800 متر مربع، وخلال المدة (1910–1917) جرت تعديلات على البيت بعد أن استأجره المعتمد السياسي البريطاني نوكس في أغسطس 1904، وفي عام 1915 افتتح البيت رسميًا كأول مكتب للبريد في الكويت، ثم أصبح مقر المعتمد البريطاني في عام 1929، وهي السنة التي عُين فيها الكولونيل ديكسون معتمدًا لبريطانيا في الكويت، وقام وزوجته فيوليت بإجراء عمليات إصلاح وإعادة بناء متواصلة طوال مدة معيشتهم بالبيت حتى وافته المنية في سنة 1959، وواصلت أرملته العيش في البيت وعرفت عند الكويتيين باسم "أم مسعود"، وبقيت في البيت حتى نقلت إلى بريطانيا على كره في أثناء حرب الخليج 1990، وتوفيت هناك، فتحول المبنى إلى متحف بإشراف المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وأعيد ترميمه وتزويده بصور المعتمدين البريطانيين في الكويت، ومقتنيات عائلة


من متحف أمين الريحاني بلبنان

ديكسون في تلك الحقبة، وسمي البيت باسمه، لما عرف عنه من حبه للكويت، وافتتح رسميًا في 23 يناير 2001، ويضمّ صالات العرض ومكتبة، وقاعة المحاضرات، ومركز المعلومات، ومكتبة تحتوي على الإصدارات الخاصة بالعلاقات الكويتية البريطانية.

وتُعد لبنان رائدة في وضع حجر متحف المشاهير في الطريق لمغارة جعيتا من أروع متاحف المشاهير، إذ يضم مشاهير عرب ولبنانيين، وفيه 50 تمثالاً بالسيليكون لمشاهير سياسيين وفنانين، بعضها يتحرك ويتكلم، وبعضها يغني، وفي جبل لبنان يوجد متحف ماري باز في دير القمر، والذي يضمّ حوالى 100 تمثال لشخصيات أدبية وفنية وسياسية لبنانية، وفيه 85 تمثالاً من الشمع لوجوه لبنانية شهيرة منذ القرن السادس عشر حتى اليوم، وافتتح للزوار في 7 يوليو 1997، وكذلك متحف نقولا سرسق، وهو متحف الفن الحديث في لبنان، بين 1961 واليوم، وفيه مجموعة قطع وأعمال فنية إسلامية.

ويوجد في لبنان كذلك متحف أمين الريحاني، والذي يضمّ مقتنياته، وتعود فكرته إلى هجرة أمين الريحاني في عام 1940 من لبنان، فعكف شقيقه ألبرت على جمع تراثه من كتب ومخطوطات ورسائل وأوراق خاصة ومقتنيات، فقضى أربعة عشر عامًا في مهمة شاقة تمكن من خلالها جمع معظم التراث ليشكل بذلك نواة المتحف عام 1953، وتابع ألبرت مهمته إلى أن وقف على كل أعمال شقيقه أمين ومتروكاته، وفي عام 1990 افتتح المتحف أمام الزوار، ليعرض تراث وأعمال أمين الريحاني، ويضم عشرة أجنحة، وفيه صور للعائلة والمؤلفات من عربية وإنجليزية، وصور ووثائق لنشاطات وتكريمات الريحاني، ومجموعة من الرسوم الفنية لعدد من الأدباء والشعراء والفنانين الأمريكيين، الذين شاركوا في النشاطات الأدبية والفنية مع الريحاني، وبعض خصوصياته كالآلة الكاتبة ونماذج من قصائده بالإنجليزية، ومجموعة من الصور الفوتوغرافية لملوك ورؤساء البلدان العربية التي زارها، والرسائل المتبادلة بينهم وبينه، وبعض المخطوطات، ومحاضراته ومراسلاته مع بعض المستشرقين، والتكريم الذي شهده من النادي الثقافي الأسباني في مدريد، والأندية اللبنانية والسورية في أمريكا وكندا، وأخيرًا ما كتب عنه في حياته وبعد مماته، بالصحافة العربية والأجنبية، والمؤلفات والأطروحات التي وضعت عنه بلغات مختلفة، وخُصّص بالمتحف جناح لزوجته، وهي فنانة أمريكية تزوجها عام 1916، ولم ينجب منها، وفي هذا الجناح مجموعة من لوحات زيتية ورسوم كاريكاتورية بالرصاص تُشكّل جميعها نموذجًا متكاملاً لأعمال "برثا" التشكيلية التي درست الرسم مع كبار فناني عصرها، وفي هذا الجناح سرير الريحاني النحاسي إلى جانب صندوق من صناديق ثيابه على الصيغة التي كانت مألوفة في زمنه.

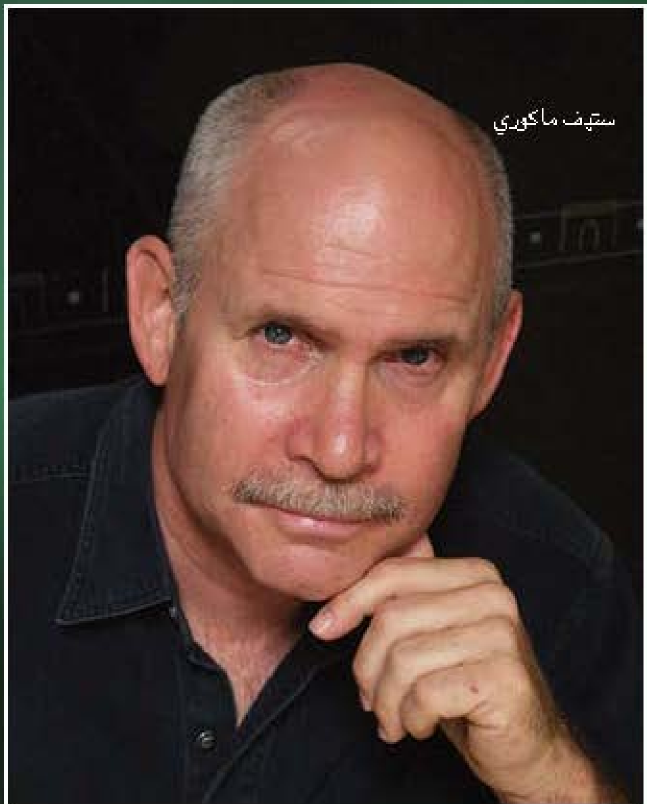

من متحف طارق السيد رجب بالكويت


من متحف نقولا سرسق بلبنان

من متحف الشيخ فيصل بن قاسم آل ثاني


نظرة "الموناليزا الحديثة" مذهلة ببرنامج فوتوشوب

خاص - فكر


ستيف ماكوري

تبرز قيمة أعمال المصورين الصحافيين عمومًا، في أنها من المفترض أن تكون مبهرة من الوهلة الأولى، وتُنشر في الصحف والمواقع والمجلات والمعارض، دون استخدام برامج تحسين الصور، مثل فوتوشوب، الذي يعد من المحظورات، وهي القواعد التي اتضح أن المصور العالمي ستيف ماكوري لم يلتزم بها.

ستيف ماكوري، أحد المصورين الأكثر شهرة في العالم، نظرًا للمشاهد المبهرة التي يلتقطها في أثناء تغطية الحروب، والأوضاع الإنسانية الصعبة للدول، وقد رشحت إحدى الصور التي التقطها غلاف مجلة ناشيونال جيوغرافيك في عام 1985، الصورة المعروفة باسم "الفتاة الأفغانية" التي أطلق عليها اسم "الموناليزا الحديثة"، أصبحت رمزًا للدولة التي مزقتها الحروب المتكررة خلال تاريخها الحديث. ولكن، في الآونة الأخيرة، أصبح ماكوري "مبدعًا" لسبب آخر: لم تكن تلك الصورة حقيقية بدرجة 100 في المئة، فقد ظهرت دلائل تشير إلى أن ماكوري ليس سوى الطفل المدلل الجديد لاستخدام برنامج الفوتوشوب.

في الوقت الذي يستخدم فيه العديد من المصورين تقنيات التلاعب الرقمي المعقدة لإيجاد صور مذهلة من ذلك صور الأرض وصور للسماء في الليل وصولاً إلى صور لصواريخ سبيس إكس، يحرص المصورون الصحافيون ومصورو الوثائقيات عمومًا على الالتزام بقانون غير مدون يجمعهم: إذا كنت ترغب في تقديم عملك كحقيقة، لا يمكنك إجراء تغييرات على صورك الخاصة، وهذا هو بالضبط ما قام به ماكوري لسنوات.

في نهاية أيار/مايو 2016، نشرت مدونة "بيتا بيكسال" Pita Pixel، المتخصصة في تغطية كل ما يتعلق بأعمال التصوير الإبداعية الشهيرة تحقيقًا عن جميع مصادر أعمال ماكوري على مدى العقد الماضي، وكشفت العديد من الأمثلة عن التلاعب بالصور.

هناك بعض التفاوت في إدخال التغيرات المسموح بها، ما وصف بـ"الفضيحة"، وكشف المصور باولو فيجليوني، أن إحدى الصور الملتقطة في كوبا، تم تعديلها بواسطة فوتوشوب، ثم نشر الصورة الأصلية والمعدلة على مدونته الخاصة، قبل أن يحذف ماكوري الصورة الأصلية من موقعه الرسمي، وفي الوقت الذي لم يكن فيه باولو فيجليوني ينوي أن يفضح المصور الشهير ستيف ماكوري، انتشر اكتشافه بين أوساط عشاق ماكوري، ثم تولوا هم التنقيب عن أعمال أخرى له بها تعديلات على الفوتوشوب، فتم العثور على 4 صور، في الموقع الرسمي لماكوري، اثنتان أصليتان، والأخريان فوتوشوب.

وتكمن الفضيحة هنا، في أن الصور الفوتوشوب التي تم اكتشافها، هي التي تم الترويج لها من قبل ماكوري، وطباعتها، ونشرها في المجلات والصحف والمعارض، يقول جون د. ماكهيو، وهو مصور وثائقي مخضرم، ومؤسس "فريفاي ميديا"، وهو تطبيق للهواتف المحمولة يسمح بالتحقق من الصور التي يلتقطها الصحافيون المستقلون، ويوزعها على وسائل الإعلام المطبوعة، إن الخط الأخلاقي ليس معقدًا.

صرّح ماكهيو لموقع "انفرس" قائلاً "حقًا إنه أمر بسيط – عليك ألا تحرك البيكسالات المخادعة، ولا تحرك أي شيء رئيسي في الصورة"، ويضيف ماكهيو أن الفوتوشوب وغيرها من أدوات معالجة الصور تدفع تغيرات الصورة بعيدًا، متجاوزة حدود ما يمكن أن تفعله على الفيلم، وأبعد مما هو مقبول في التصوير الوثائقي، في حين أن أي صورة تخضع لرؤية وعين المصور ولا يمكن أن تكون موضوعية بشكل تام، تغيير الصور لإظهار الأشياء التي لم تكن أمام الكاميرا عند التقاطها يعد أمرًا غير مقبول البتة.

ويفيد ماكهيو أن "تبادل التقاط الصور أمامك، ثم التعامل مع ما حصل، يمكن أن يجعلك عظيمًا، أو محظوظًا، ولكن في الغالب يجعلك رجلاً أو امرأة من النزهاء، يمكنك أن تقبل أن تفكر في معالجة الصور عندما يكون الرجل أو المصباح موجودًا في المكان الخطأ، إنها حياة بالسيف، وموت بالسيف – وهذه هي القواعد التي نحن من المفترض أن نعمل وفقها".

يتخذ عالم التصوير الصحافي موقفًا متشددًا ضد أي شكل من أشكال التلاعب بالصورة، ومن الواضح أن أعمال ماكوري مذهلة، من وجهة نظر بصرية بحتة، ولكن عذره في تغيير حقيقة صوره لجعلها أكثر جاذبية من الناحية الجمالية، مسألة دلالات، وليست أخلاق، وردًا على ما ورد على مدونة "بيتا بيكسال"، كتب ماكوري "اليوم أود أن أعرف أعمالي على أنها من صنف القص البصري، لأن الصور قد تم تصويرها في العديد من الأماكن، ولأسباب عديدة، وفي حالات كثيرة".

وأكمل "أحاول جاهدًا أن أشارك بقدر المستطاع في الإشراف على طباعة أعمالي، ولكن في مرات عديدة،



تتم طباعة أعمالي ونشرها عندما أكون في سفر، وهذا ما حدث في حالة صورة كوبا. كانت خطأ جسيمًا ولا بد لي من تحمل المسؤولية". ويقصد المصور ستيف ماكوري بكلماته، أن صور الفوتوشوب المنشورة لأعماله، هي نتاج أخطاء فريق الأستوديو الخاص به، بينما كان هو بعيدًا في رحلات سفر.

ولم يتحدث ماكوري في رسالته إلا عن صورة كوبا فقط، مرجعًا الأمر إلى أخطاء فنية خارجة عن إرادته في أثناء عملية الطباعة، ارتكبها فريق الأستوديو الخاص به، فيما لم يرد رسميًا على باقي الصور التي تم اكتشاف تعديلها بواسطة فوتوشوب، ما يعني أن استخدام الفوتوشوب أمر ممنهج، وأن الفضيحة لا تزال مستمرة.

وشبه ماكهيو الأمر بأنه أشبه بمراسل يكتب قصة من بعيد كما لو كان في مكان الحادث، مضيفًا "لكن لا أقول ذلك صراحة، حتى يتمكنوا من الانسحاب من القصة إذا شك شخص ما في رواياتهم للأحداث. إذا التقط شخص صورًا بشكل صريح لعمل فني أو لأغراض تجارية، فإن ذلك يعد من الأمور غير المشرفة لمعالجة الصور المعروضة للمشاهد على أنها حقيقية".

وقال ماكهيو إن "مهمة المصور الصحافي هي إظهار ما تراه لشخص ما". وأضاف "بالطبع ما يراه الناس مختلفًا في نفس المشهد يمكن أن يكون مختلفًا جدًا. الكثير من ذلك يحدث في دماغك ودون وعي. أنا ما زلت بعيدًا كل البعد عن التملص من صوري وحرقها، لكن الوسائل الرقمية يمكن أن تحملها إلى مستوى آخر. فقط لأن شيئًا ما من السهل القيام به لا يعني أنه ينبغي القيام به".



سرايفو: مدينة الجمال في قلب جبال الألب الدينارية

خاص - فكر

سرايفو، عاصمة جمهورية البوسنة والهرسك، تلك المدينة الواقعة على سفح الجبال والتي استضافت دورة الألعاب الأولمبية الشتوية عام 1984.

ولسرايفو سحر خاص يجعل المشي خلال شوارعها كأخذ جولة بين دفتي كتاب تاريخ، حيث ستشاهد المباني التاريخية مثل الحي العثماني، والمقاهي القديمة، إلى أن تصل إلى المباني من عصر الحكم النمساوي المجري للبلاد.

ويبلغ عدد سكان سراييفو حوالي نصف المليون نسمة، وهي تعد واحدة من أكثر المدن حيوية وثراء ثقافياً في أوروبا، بخلاف كونها تقع في ملتقى الطريق بين الإمبراطوريتين الرومانية الغربية والشرقية فهي أيضًا مدينة ذات أهمية تاريخية كبرى تقف شاهدة على الصراع بين الحضارات.

المدينة رأيت تصدعها بعد الحرب الأهلية في الفترة ما بين 1992 – 1995، وهي تجمع ما بين ثقافات مختلفة، ولقاء واضح بين الشرق والغرب، وسكانها ودودون للغاية، مع نسب جريمة منخفضة، لتصبح واحدة من أمن المدن في جنوب أوروبا.

ولقد تمت إعادة إعمار المدينة بالكامل بعد كل هذا الدمار الذي خلفته الحرب، والآن يمكنك أن تستشعر حيويتها من خلال المشاريع والأعمال العملاقة والمباني الضخمة التي تعلو في سمائها يوم بعد يوم، وهي تعد الآن واحدة من بين الوجهات السياحية المفضلة في أوروبا.

أهمية سراييفو الثقافية

تزخر سراييفو بالعديد من المعالم التاريخية التي يمكن للزوار من خلالها التعرف على تاريخ وثقافة البلاد، ولقد عرفت المدينة بإشعال فتيل الحرب العالمية الأولى فيها بعيد اغتيل الأرشيدوق فرانز فرديناند في المدينة في عام 1914، وقد تمت إقامة نصب تذكاري في الموقع نفسه حيث اغتيل الأرشيدوق، ومن بين المعالم الأثرية الأخرى في المدينة متحف النفق، وهو عبارة عن ممر تحت الأرض على عمق 2600 قدم، تم حفره في عام 1993 لإنشاء طريق سري لتهريب المواد الغذائية والإمدادات الأخرى في أثناء حصار سراييفو إبان الحرب.

هناك أيضًا مسرح الحرب في سراييفو الذي أقيم بعيد حصار المدينة لرفع الروح المعنوية للمقاتلين المحليين ولحثهم على حماية المدينة.

زيارة معالم سراييفو

هناك العديد من المعارض الفنية في سراييفو، من بينها يبرز متحف آرس أيفي للفن المعاصر، الذي تأسس في عام 1992 من قبل مجموعة من الفنانين، ويضم المتحف أعمال لفنانين مثل جانيس كونيليس وروبرت كوشنر.

ويحيط الجبال بسراييفو حيث تستمتع بالمناظر الجديدة والرائعة على سراييفو من أعلى هذه الجبال المحيطة بالمدينة والتي تجذب الزائرين إليها خاصة من هواة التصوير الفوتوغرافي، كما تتيح الجبال فرصة







ساحة كولا باسكارسيبا ويظهر في الصورة مسجد الغازي خسرو بك



ميلياتسكا: نهر الميلجاكا واحدًا من المواقع الجغرافية الرئيسية لمدينة سراييفو

رائعة لتعرف على نمط الحياة خارج المدن البوسنية، وزيارة بعض المساجد الخشبية المتبقية، التي نجت من دمار الحرب، والتي تقع عند سفح الجبال.

يمكنك حضور العديد من المهرجانات الثقافية، التي يتم تنظيمها في المدينة مثل مهرجان سراييفو السينمائي ومهرجان الشتاء في سراييفو مهرجان سراييفو الدولي للموسيقى ومهرجان موسيقى الجاز.

كما يمكنك زيارة متحف مدينة سراييفو الواقع في قلب المدينة القديمة، يرصد هذا المتحف المفتتح حديثًا تطور مدينة سراييفو منذ عصور ما قبل التاريخ ومرورًا بعصور الإمبراطوريات الرومانية والعثمانية والنمساوية المجرية، وحتى العصر الحديث. يحتوي هذا المتحف الصغير على نموذج مصغر من البلدة القديمة، كما يقدم للزوار مشروب تقليدي (غير كحولي) بوصفه جزءًا من سعر تذكرة الدخول.

السياحة في البوسنة والهرسك:

تمتاز البوسنة والهرسك بمزاراتها وأماكنها السياحية المختلفة والكثيرة، ولكنها في ذلك تحير السائحين الذي يرغبون بزيارة ورؤية والاستمتاع بكل شيء، وسنقدم لك أفضل الأماكن التي يجب أن تزورها خلال إقامتك بالبوسنة والهرسك.

جسر ستاري موست:

تم بناء الجسر الشهير ستاري موست في القرن السادس عشر في أثناء الحكم العثماني للبوسنة والهرسك، ويقع بمدينة موستار أعلى نهر نيرتيفا وهو يوصل بين طرفي المدينة.

كان هناك جسر قديم على نهر نيريتفا سنوات قبل بناء الجسر الشهير ستاري موست، وعندما غزا العثمانيون البلاد عام 1466 رأوا أن الجسر الخشبي القديم بحالة مزرية، لذلك في نهايات القرن الخامس عشر تم تغيير بواحد خشبي جديد، ولكن أيضًا كان يهتز تحت أرجل المارين، حتى أتى السلطان سليمان وأمر بصنع جسر من الأحجار وتم تصميمه على يد Hajrudin المهندس والبنّاء العظيم من إسطنبول، أستغرق البناء منذ عام 1557 وحتى 1566، وكان يتم جلب الأحجار من دوبروفنيك بكرواتيا، واستخدم فيه 456 قطعة حجارة ثقيلة، وعمارته مختلفة ورائعة.

وهو واحد من أهم معالم البوسنة والهرسك، وكذلك علامة على الفن والعمارة الإسلامية بدول البلقان، وتم تصميمه على يد Mimar Hayruddin.

وقد ظل هذا الجسر قائمًا لمدة 427 سنة حتى تم تدميره في 9 نوفمبر عام 1993 خلال الحرب الأهلية البوسنية عندما تم قصفه بالقنابل، وقد أحزن السكان دمار هذا الجسر ولسنوات طويلة كانوا يبكون عندما يتذكرونه، ولكن تم إعادة بنائه بعد انتهائها وافتتح في 23 يوليو 2004.

باسكارسيبا:

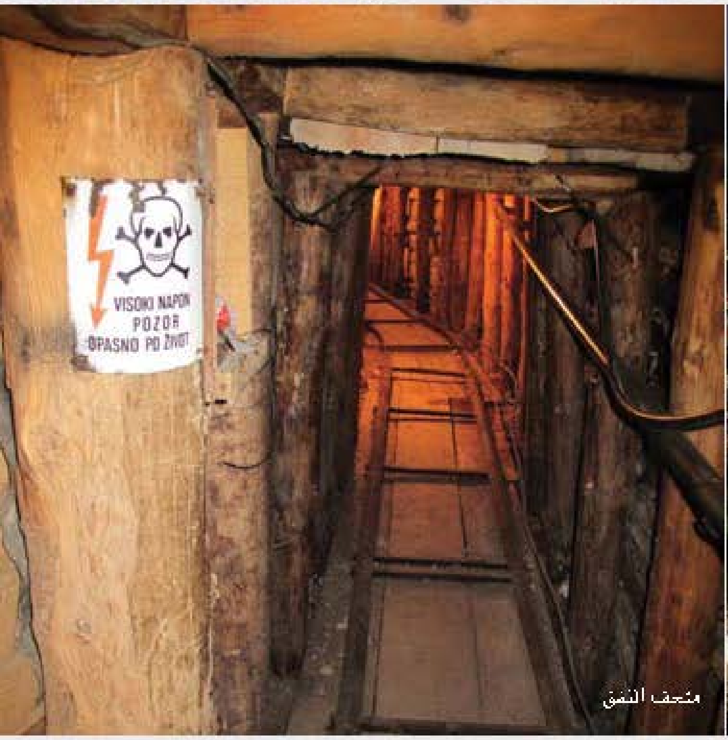
باسكارسيبا هو الحي التاريخي القديم والمركز الثقافي بمدينة سراييفو، وقد تم بناؤه في القرن الخامس عشر عندما قام عيسى بك ببناء المدينة.

وباسكارسيبا كلمة تركية حيث باسكار تعني رأس، أي رئيسي أو مهم، وسيبا تعني بازار أو سوق، وخلال الحريق الكبير في القرن التاسع عشر تم حرق الحي، وهو الآن بنصف الحجم الذي كان عليه في الماضي.

وهو يقع على الضفة الشمالية من النهر، وهناك الكثير من المباني التاريخية بهذا الحي، مثل مسجد الغازي خسرو بك، وساحة كولا، واليوم باسكارسيبا أحد أهم المعالم السياحية في سراييفو.

وشوارع هذا الحي الضيقة مرصوفة بالأحجار وعلى الجانبين المتاجر والمقاهي، وأحد أقدم شوارع الحي هو Kazandžiluk أي النحاسين، الذي يحتوي على الكثير من المنتجات المصنعة يدويًا من النحاس، مثل أطقم القهوة، وهو كذلك أفضل مكان يمكنك أن تحصل فيه





متحف النفق


صورة جوية لمدينة سراييفو

على طاقم القهوة البوسنية التقليدية، أو أي تذكارات نحاسية أخرى.

ويوجد كذلك السبيل في منتصف الحي، وهو واحد من رموز سراييفو، والمعروف بميدان الحمائم، حيث محاط دومًا بهم، ويمكن أن تطعمهم بنفسك عن أحببت، وقد تم بناء هذا السبيل عام 1753 ثم تم تدميره عام 1891 وأعيد بنائه عام 1913.

متحف النفق:

حدث الحصار الصربي لسراييفو خلال الحرب الأهلية البوسنية، وقد امتد هذا الحصار لمدة 1000 يوم، وتم حفر هذا النفق على عمق 2600 قدم ما بين مارس ويونيو عام 1993، وذلك على يد الجيش البوسني لصنع حلقة وصل بين المدينة المحاصرة وباقي العالم أسفل مطار سراييفو.

وقد تم استخدام هذا النفق في الحصول على الطعام والإمدادات والأسلحة من خارج المدينة، ويسمح بخروج الناس من المدينة، وبعد انتهاء الحرب تم تحويل هذا النفق إلى متحف يقوم السائحون بزيارته ليتعرفوا على معاناة هذه المدينة الباسلة خلال أربع سنوات من الحصار.

شلالات كرافيتشي:

كرافيتشي شلال على نهر Trebižat، وهو 10 كيلومترات جنوب Ljubuški و40 كيلو مترًا جنوب موستار، ويبلغ ارتفاعه 25 مترًا، ويصب في بحيرة بعمق 120 م.

وهذه البحيرة يتم استخدامها في السباحة أو إقامة الرحلات الخلوية حولها خلال الصيف ويزورها السياح من مدن موستار وميدغوريه و دوبروفنيك.

وحول الشلال تنتشر المقاهي، وأماكن التنزه، والتخييم، وأفضل أوقات السنة لزيارة الشلالات في الربيع عندما يتحول المنظر حولها إلى درجات الأخضر الرائعة، وكذلك تعمل كل المقاهي والمطاعم لتحصل على الوجبات التي تشتهر بها هذه المنطقة.

مسجد الغازي خسرو بك:

مسجد كبير بمدينة سراييفو تم بناؤه في عام 1532 على يد المعماري العثماني Acem Esir Ali، وهو أكبر المساجد التاريخية بالبوسنة والهرسك وواحد من أهم الآثار الباقية من الحقبة العثمانية بالبلقان، وتم تمويله من حكومة الغازي خسرو بك، وقد كان أول مسجد في العالم الذي تدخله الكهرباء عام 1889، وواحد من أهم المباني الإسلامية في البوسنة.، ويقع في قلب مدينة سراييفو، في حي باسكارسيبا، ويزوره العديد من السائحين سواء من المسلمين أو غير المسلمين لتمتع بعمارته الرائعة.

فوينيكا:

كانت لهذه المدينة مكانة عظيمة خلال العصر الروماني، وسريعًا ما جنت أهمية بسبب غناها بالذهب، ويوجد بها حصن Kozograd، على جبال Zec الذي يعتقد أنه بُني في القرن الخامس عشر، عندما قدم المعدنين من دوبروفنيك ليخفوا كنوزهم من القوات الغازية، وكذلك يُعتقد أن الحصن كان آخر مكان قطنت به الملكة كاترينا قبل أن ترحل إلى دوبروفنيك وبعدها إلى روما.

أعلى وادي درينا:

مدن مثل فوكا وغورازده تقع على نهر درينا، وكلاهما من المدن التي يقبل عليها السياح لقيمتها التاريخية والثقافية، في فوكا المزارات تتضمن حديقة سوتيسكا الوطنية التي تحتوي على أعلى قمم البلاد، ونهر تارا شديد النقاء، وهي واحدة من أجمل البقاع الطبيعية بجنوب أوربا.

وغورازده هي أكبر مدن المنطقة، ولها أهمية كبيرة من الناحية الجغرافية والطبيعية، وعلى الرغم من عدم توفر كل التسهيلات لسائحين إلا أنها تجتذب الكثير منهم.



التنورة الأسكتلندية ثقافة شعب في قماش



حسن محمد النعمي

في شمال بيروبك بالمملكة المتحدة، تقام كل عام ألعاب هايلاند التي تجمع بين المنافسات الرياضية وبين الرقص على أنغام المزمار. المشاركون يأتون إليها وهم يرتدون لباس الترتان المميز، وهو لباس اسكتلندي أصيل، تطور مع مرور الزمن فتنوعت ألوانه واختلفت أشكاله.

من المعروف أن التنورة الاسكتلندية الأكثر شهرة على الإطلاق، ولا زالت تمثل جزءاً من الهوية والثقافة الاسكتلندية، وتحضر في كل المناسبات حتى اليوم. والترتان نوع من القماش الصوفي الطويل الذي ابتدعه الأسكتلنديون. يشتمل تصميم الترتان على خطوط ذات عرض متنوع وذات ألوان مختلفة. تتقاطع الخطوط وفقًا لزوايا قائمة على خلفية من الألوان الثابتة. وللقبائل الأسكتلندية، وبالذات تلك التي تعيش في المرتفعات، أزياؤها المصنوعة من نوع خاص من الترتان، كما أن كتائب الجيش تستخدم الترتان أيضًا. أصبحت كلمة الترتان في الولايات المتحدة تشمل الأقمشة والملابس المصنوعة وفقًا لتصميمات الترتان.

والقماش الذي يُصنع منه الترتان يكون عادة من الصوف. وكل تصميم من تصميمات الترتان يسمى "السيت"، ويمكن أن يختلف شكل "السيت" باختلاف الاستعمال المنشود. غير أن النِّسب بين الخطوط يجب أن تظل ثابتة مهما بلغت درجة الاختلاف في حجم "السيت". يمكن أن تختلف ظلال ألوان "السيت" من اللون الباهت إلى الغامق.

ويختلف الترتان من عشيرة إلى أخرى في البلاد البريطانية وأعني بذلك في (أسكتلندا وإنجلترا وبلاد الغال)، وحتى إيرلندا لهذا فإن الرسومات والألوان قد تختلف من منطقة إلى أخرى ومن قبيلة إلى قبيلة.

يرتدي سكان المرتفعات في أسكتلندا الترتان والكلتية؛ وهو لباس يشبه التنورة، ويمتد إلى مستوى الركبة، ويمكن أن تضاف قطعة على الكتف الأيسر تُعرف بالبليد، والبليد هو الدثار، ويتم تثبيتها بمشبك على الكتف. أما الأجزاء الأخرى







المكونة لهذا الزي فتشتمل على حقيبة خاصة تتدلى على الجزء الأمامي من الترتان، كما تشمل نوعًا من الدوبليت (الجاكيت) قد ترافقها قلنسوة. ويمكن أن تكون الجوارب من طابع الترتان نفسه، كما يجب أن تكون الأحذية ذات كعب منخفض. وفي بعض الحالات تستعمل بنطلونات تسمى تروز بدلاً عن الكلتية، وهذه تستعملها كتائب الجيش في منخفضات أسكتلندا.

ويرجع لبس الملابس ذات المربعات المطرزة إلى عهود قديمة؛ فالأيرلنديون، والبريطانيون، والكاليدونيون الذين كانوا يسكنون في أسكتلندا، والسلتيون في أوروبا. كلهم كانوا يستخدمون هذه الملابس.

وأول إشارة للترتان في الأدب الأسكتلندي كانت في القرن الثالث عشر الميلادي. وفي الأصل ارتبط الترتان بالأقاليم في أسكتلندا، لكنه استعمل فيما بعد لتمييز العشيرة أو الأسرة الرئيسية في منطقة بعينها. ويُستعمل مزيد من الخطوط الإضافية في بعض أنواع تصميمات الترتان ليمكن التعرف على رتبة من يرتديه.

كان الكلتية والبليد أجزاء من قطعة واحدة كبيرة في قماش الترتان، يقوم من يرتديها بلفها وتجميعها حول الخصر، مستعملاً حزامًا من أجل ذلك، بينما يلقي ببقية الرداء على الكتف ويثبِّته بدبوس. وعندما يكون الطقس سيئًا يلبسونه فوق الرأس والكتفين. وعندما ينامون في العراء فإنهم يستعملونه دثارًا.

الترتان الأسرة المالكة البريطانية ويُطلق عليه الاستيوارت الملكي. الاستيوارتيون: أي الأسرة المالكة الأسكتلندية حكمت منذ عام 1371م حتى 1714م، وحكمت الأسرة المالكة البريطانية منذ 1603 حتى 1714م وكلتاهما تُعْتَبر أن الترتان يخصُّها وحدها. الرداء الاستيوارتي، والترتان الصيد الاستيوارتي ذوو صلة بالأسرة أيضًا.

وهناك الآن نوع أصغر من الكلتية اسمه فليج يتم لبسه منفصلاً عن البليد.

بعد تمرد اليعقوبيين عام 1745م، قام البرلمان البريطاني بحظر الترتان واستعمال أزياء سكان المرتفعات حتى عام 1782م. ولقد فُقدت بعض أنواع "السيت" القديمة، غير أن أنواعًا جديدة خاصة قد ابتُدعت في نحو عام 1820م، عندما أيقظت كتابات الكاتب الأسكتلندي السير والتر سكوت الرغبة في تقاليد المرتفعات.

وفي الوقت الحاضر أصبح الترتان زيًا شعبيًا محبوبًا في بعض أنحاء العالم، وبالذات في الولايات المتحدة، حيث إن عددًا كبيرًا من الناس ينتمون إلى أصول أسكتلندية. وليست هناك قواعد صارمة لاستعمال الترتان، لكننا نجد أن من يرتدونه يجدون ارتباطًا بينه وبين الأسماء التي يحملونها، والجذور التي ينتمون إليها.



قصر طوب قابي التنوع الثقافي في الدولة العثمانية

خاص - فكر

يُعد قصر طوب قابي أكبر قصور مدينة إسطنبول، ومركز إقامة سلاطين الدولة العثمانية لأربعة قرون من عام 1465م إلى 1856م.

أصبح القصر اليوم يجذب أعدادًا كبيرة من السياح بعد أن كان في السابق يستخدم لمناسبات الدولة، وهو يحوي بعض الآثار الإسلامية، مثل بردة النبي محمد صلى الله عليه وسلم وسيفه. صنفت اليونسكو القصر على أنه من ضمن المعالم المنتمية للمناطق التاريخية في إسطنبول وفي عام 1985م أصبح موقعًا للتراث العالمي ووُصف على أنه من أفضل الأمثلة على التنوع الثقافي في الدولة العثمانية.

يتألف القصر من أربعة أفنية رئيسية وعدد من المباني من مساكن ومطابخ ومساجد ومستشفى وغيرها، وكان يقيم فيه ما يقرب من 4.000 شخص. بدأ بناء قصر طوب قابي في 1459م بأمر من السلطان العثماني محمد خان الثاني فاتح القسطنطينية. وأطلق عليه في بداية الأمر "يني سراي" أي "القصر الجديد" لكي يميز عن مقر الإقامة السابق. وأخذ القصر اسمه الجديد "طوب قابي" بمعنى (باب المدفع) في القرن التاسع عشر، وقد جرى توسيعه على مر العصور، وتجديده بعد زلزال 1509م وحريق 1665م.

بدأ القصر يفقد أهميته تدريجيًا بعد القرن السابع عشر، وتفضيل السلاطين العثمانيين البقاء في القصور الجديدة، وفي عام 1856م أمر السلطان عبدالمجيد الأول ببناء قصر دولمه باهتشه أول قصر يبنى على النمط المعماري الأوروبي، وتم الانتقال إليه مع بقاء بعض الإدارات في قصر طوب قابي مثل وزارة الخزانة والمكتبة.

وعقب سقوط الدولة العثمانية في عام 1923م حولت الحكومة التركية القصر إلى متحف بتاريخ 3 نيسان/ أبريل 1924م، وانتقلت إدارة القصر إلى وزارة الثقافة والسياحة التركية. يحتوي مجمع القصر على مئات الغرف، وتتم حراسته من قبل مسؤولي الوزارة، وكذلك حراس من الجيش التركي. يحتوي القصر على العديد من الأمثلة للهندسة المعمارية العثمانية، كما أنه يحتوي على مجموعات كبيرة من الخزف والألبسة والأسلحة والدروع والمنمنمات العثمانية والمخطوطات الإسلامية والمجوهرات العثمانية.

ويقع القصر في منطقة سراي بورنو على طُنُف تطل على القرن الذهبي وبحر مرمرة، و يطل القصر من عدة نقاط على مضيق البوسفور، ويقع القصر في مكان مرتفع وعلى أعلى نقطة قريبة من البحر، وخلال عهد اليونانيين والبيزنطيين كان القسم الحصين العلوي من المدينة الإغريقية القديمة بيزنطة يقع هنا، وهناك خزان أرضي تحت الفناء الثاني يرجع للعهد البيزنطي، وقد استخدمه العثمانيون، كذلك توجد بقايا كنيسة صغيرة تم اكتشافها حديثًا وقد سُميت بكنيسة القصر، كذلك توجد كنيسة تقع في الفناء الأول من القصر تُسمى بآيا ايرين، لكنها لا تُعدّ جزء من القسم الحصين العلوي من بيزنطة.

وقد كان محور اهتمام الإمبراطورية العثمانية بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر حيث عاش وحكم السلاطين وحاشيتهم وسط هذه الأجواء الفنية، يتميز هذا القصر بحديقته الخشبية الرائعة واحتوائه على كنوز الإمبراطورية العثمانية، كما يتميز القصر باحتوائه على صالة المستمعين ومكتبة أهمت (أحمد) الثالث ومعرض للأزياء الملكية، التي كان يرتديها السلاطين وعائلاتهم والمجوهرات المشهورة ومجموعة نادرة من النسخ المصغرة لمخطوطات العصور الوسطى، أما في عمق هذا الحرم فهناك مقصورة العباءة الكريمة التي تُحفظ فيها الآثار المقدسة الخاصة بالنبي محمد، والتي أحضرت إلى اسطنبول عند تولي العثمانيين الخلافة الإسلامية.

تبلغ مساحة القصر حوالي 700 ألف متر مربع، ينتشر على مساحة واسعة منه، وتمتد من آيا صوفيا إلى حي كولخانة في اسطنبول، ومن وإلى حي سيركة جي، ويحاط بأسوار عالية وعريضة تسمى بـ"سور سلطاني" وتمتد من قصر سبت جيلار إلى "باب آخر" ويوجد على هذه الأسوار 28 برجًا.

وفي عام 1888م هدم قسم من هذه الأسوار المطلة على الخليج مع بعض المقصورات بسبب مرور خط حديدي من الموقع.

ويعتقد أنه كان يوجد للقصر ثلاثة عشر بابًا لم يبق منها إلا القليل اليوم، ويقع باب خومايون الفخم مقابل سبيل السلطان أحمد قرب طرف آيا صوفيا المطل على البحر، وهو الباب الرئيسي للقصر وتم إنشاؤه أول مرة في عهد محمد الفاتح وخضع لعدة ترميمات إلى اليوم، شهد الباب الكثير من الحوادث التاريخية وما زال محافظًا على روعته القديمة، وكان يفتح الباب مع أذان الفجر







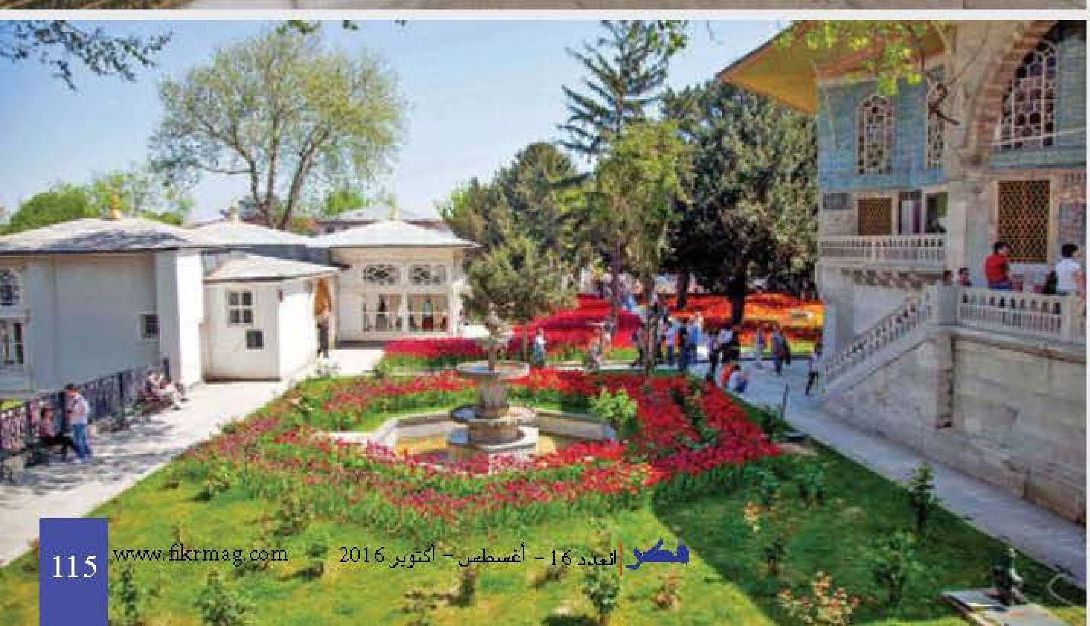
ويغلق عند أذان العشاء. ويوجد فوق الباب ختم السلطان محمد الثاني وكتب عليها تاريخ إنشاء الباب وهو 1478 ميلادية، وكذلك توجد كتابة أخرى كتب فيها تاريخ إعادة الباب "1867" من قبل السلطان عبدالعزيز.

في الطرف الداخلي للباب، توجد الساحة الأولى التي تعرّضت للحريق في القرن الـ(19) ميلادية، مما عرّضه لخسائر كبيرة. ويوجد في الساحة مقصورة الدعاوي التي كانت تستقبل شكاوى الناس، وعلى اليمين تقع مكاتب موظفي الخزينة، من ناحية أخرى، يقع وراء الحائط على يمين الباحة مخبز القصر أما في القسم اليساري فتوجد كنيسة "أيا ايرين". ويوجد بالقرب منه "ضرب خانة الامبراطورية" الذي يستخدم اليوم كمتحف.

باب السلام، هو الباب الحقيقي للقصر وقد أعيد بناؤه في عهد السلطان مراد الثالث ويوجد عليه برجان. وقد كتب عند هذا الباب "لا إله إلا الله وأن محمدًا عبده ورسوله" ويوجد على الدرف الحديدية للباب كتابة تقول: إن هذه الدرف تم صبّها في عهد السلطان سليمان القانوني. وبعد الدخول من هذا الباب تقابل أشجار







الدلف الضخمة التي مرّت عليها العصور، وهنا يفترق الباب إلى خمس طرق؛ طريق يؤدي إلى مطبخ القصر، وآخر إلى باب السعادة، وآخر إلى الديوان، وآخر إلى الحرملك، وآخر إلى اسطبلات القصر.

كان الديوان في العهد العثماني مكان مناقشة وحل المشكلات البيروقراطية، ويتألف من الصالة الأولى أو ما كان يسمى بـ"ما تحت القبة"، التي كانت تعقد فيها الاجتماعات، ومن الصالة الثانية التي يحتفظ فيها بتسجيلات الاجتماعات، ومن الصالة الثالثة التي كان يقع فيها ما كان يسمى بـ"دفتر خانه" لحفظ الأرشيف. أما الحرملك فهو القسم الذي يوجد فيه حوالي 300 غرفة لزوجة وجواري وأم السلطان. أما البناء الآخر الذي يلفت النظر في الحرملك فهو "برج العدالة".

وفي الحفريات التي أُجريت عام 1959م، في الساحة الثانية اكتشف عامودان حجريان يعتقد أنهما يعودان إلى القرن الـ(5) والـ(6) الميلادي، ولم يُعرف سبب تواجد هذه الأعمدة البيزنطية أو سبب نقلها إلى هنا. وبعد الحريق الذي نشب في القصر عام 1574م، الذي عرّض المطبخ للكثير من الأضرار كلّف السلطان مراد الثالث المعماري سنان بتوسيع المطبخ وإعادة إنشائه.

ويعبر من باب السعادة إلى الأقسام الخاصة للقصر وإلى الساحة الثالثة. ويوجد في الساحة الثالثة غرفة العرض المخصصة لاستقبال الوزراء من قبل السلطان بعد اجتماعات الديوان. هُدمت الغرفة التي بنيت في عهد محمد الفاتح، وأُنشئت أخرى بدلاً منها في عهد السلطان سليم الأول. وتحاط الغرفة بمدرسة القصر الذي يشغل مساحة كبيرة من الساحة الثالثة. وكانت مدرسة القصر بمثابة مدرسة تعليم البيروقراطية من أجل سد حاجة الدولة لرجال الدولة. أنشئت هذه المدرسة من قبل محمد الفاتح، وكان يدرس فيها أيضًا الطلاب المسيحيون ممن كانوا من رعايا الدولة العثمانية الذين تكون أعمارهم فوق العاشرة.

أما البناء الثالث الذي يقع في الساحة الثالثة فهو مبنى "الخرقة الشريفة"، حيث يعرض هناك "خرقة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم)"، بني المبنى عام 1719م، من قبل السلطان سليم الأول الذي أحضر الأمانات المقدسة إلى إسطنبول. وفي ذات المكان، توجد مكتبة السلطان أحمد الثالث أيضًا.



التلصص الإلكتروني من أجل البشرية

كارلو راتي
ماتيو كلوديل

قال الروائي والمسرحي الأيرلندي أوسكار وايلد في وصف الحياة إنها تقلد الفن أكثر من تقليد الفن لها. وفي حالة فيلم سوني بيكتشرز الشهير "المقابلة"، وجد العالم نفسه في مواجهة تكرار آخر: فالحياة تقلد فنًا يقلد الحياة. فقد أشعل عرض الفيلم شرارة فتنة دولية، وحالة دراميـة، وصراعًا مبهمًا بين القوى الجيوسياسية، حتى إنه استفز خطابًا رئاسيًا أمريكيًا خطيرًا؛ وكل هذا في مواجهة حالة اختراق إلكتروني بسيطة.

إن اختراق أنظمة المعلومات ليس أمرًا جديدًا؛ فهو يرجع إلى ظهور الاتصالات عن بُعد، وكانت واحدة من أولى الضربات في هذا السياق موجهة إلى استعراض جوجليلمو ماركوني للبث الإذاعي في عام 1903، عندما نقل بثه من كرونوال إلى لندن (مسافة ثلاث مائة ميل)، حيث تمكن نيفيل ماسكيلين – وهو ساحر يعمل في أحد الملاهي ويرغب في اكتساب لقب قطب الاتصالات اللاسلكية، ويشعر بالإحباط إزاء براءات اختراع للمخترع الإيطالي- من السيطرة على النظام وبثّ رسائل بذيئة إلى الجمهور المصدوم في المعهد الملكي.

وبرغم أن اختراق الأنظمة والتلصص عليها قديم قِدَم الاتصال اللاسلكي ذاته، فقد تغير الكثير منذ زمن ماركوني، فالآن تغطي شبكات المعلومات كوكبنا، فتجمع وتنقل كميات هائلة من البيانات لحظة بلحظة، وهي تمكن العديد من الأنشطة المتباينة: الاتصالات الفورية، ووسائل الإعلام الاجتماعية، والصفقات المالية، والإدارة اللوجستية. والأمر الأكثر أهمية هو أن المعلومات لم تعد منعزلة في عالم افتراضي، بل إنها تتخلل البيئة التي نعيش فيها، والآن بدأ التقارب يحدث في العالَم الفيزيائي والبيولوجي والرقمي؛ وهو ما أدى إلى ظهور ما يشير إليه العلماء بوصف "الأنظمة الإلكترونية الفيزيائية".

فقد تطورت السيارات -على سبيل المثال- من أنظمة ميكانيكية بسيطة إلى أجهزة حاسوب حقيقية على إطارات، ويحدث الشيء نفسه لسلع استهلاكية أخرى: فالآن نجحنا في توصيل الثلاجات الكهربائية بأجهزة تنظيم الحرارة القابلة للتعلم، ناهيك عن فراشي الأسنان التي تعمل بالبلوتوث وقياسات الرُّضَّع المحوسبة.

ثورة تقنية

والواقع أن الأنظمة الإلكترونية الفيزيائية تتراوح بين المستوى الجزئي (مثل شركة أوبر للنقل الحضري)



"أجسادنا اليوم – التي تلفها أجهزة موصولة يمكن ارتداؤها- أصبحت مشبعة بقوة حوسبة أعظم من كل ما كان لدى وكالة ناسا في وقت بعثات أبولو"

"يمكّن التغلغل الأخلاقي فرق الأمن من جعل الشبكات الرقمية أكثر قدرة على مقاومة الهجمات من خلال التعرف على العيوب ومواطن الخلل"

والمستوى الكلي (مثل نبض القلب البشري). حتى إن أجسادنا –التي تلفها أجهزة موصولة يمكن ارتداؤها– أصبحت اليوم مشبعة بقوة حوسبة أعظم من كل ما كان لدى وكالة ناسا في وقت بعثات أبولو.

وكل هذا يُعد بإحداث ثورة في العديد من جوانب الحياة البشرية –التنقل، وإدارة الطاقة، والرعاية الصحية، وغير ذلك الكثير– وربما تشير نحو مستقبل أكثر اخضرارًا وأعظم كفاءة. ولكن الأنظمة الإلكترونية الفيزيائية تزيد أيضًا من نقاط ضعفنا في مواجهة اللصوصية الخبيثة. وبعيدًا عن الانعزال في الفضاء الإلكتروني، أصبح بوسع الهجمات الآن أن تخلف عواقب مدمرة في العالم الفيزيائي. وهو أمر مزعج للغاية عندما يتسبب فيروس برمجي في تعطيل أجهزة الحاسوب التي نستخدمها؛ ولكن ماذا لو تسبب فيروس في تعطيل سياراتنا؟

إن قراصنة الإنترنت الخبثاء من الصعب مكافحتهم من خلال الحكومات وأدوات الصناعة التقليدية. ولتُعد قضية سوني بيكتشرز مثالاً معبرًا: فالقرصنة من الممكن أن تتم من أي مكان وفي كل مكان، وربما يشمل الأمر شبكات متعددة في مواقع غامضة، وهي تتحدى إستراتيجيات الانتقام والحماية التقليدية. في عام 2012، حذّر وزير الدفاع الأمريكي ليون بانيتا آنذاك من أن الولايات المتحدة، نظرًا لأنظمتها الحالية، "عُرضة لهجمة إلكترونية لا تقل ترويعًا عن هجمة بيرل هاربر"، والتي قد تخرج القطارات عن مساراتها، وتسمم إمدادات المياه، وتشل شبكات الكهرباء والطاقة.

كيف يتسنى لنا إذن أن نمنع مثل هذا السيناريو؟

من المدهش أن أحد الخيارات ربما يتلخص في نشر لبني اللصوصية الإلكترونية ذاتها على نطاق واسع، ذلك أن الاعتياد على أدوات المتلصصين وطرقهم يوفر ميزة قوية في تشخيص قوة الأنظمة القائمة، بل وحتى تصميم أنظمة أمان أكثر إحكامًا من القاع إلى القمة، وهي الممارسة المعروفة باسم قراصنة "القبعة البيضاء".

فالتغلغل الأخلاقي يمكّن فرق الأمن من جعل الشبكات الرقمية أكثر قدرة على مقاومة الهجمات من خلال التعرف على العيوب ومواطن الخلل. وقد يصبح هذا ممارسة روتينية – شيء أشبه بتدريبات الحرائق ولكن على المستوى الإلكتروني– بالنسبة للحكومات والشركات، بل وحتى مجالات الاهتمام البحثي الأكاديمية والصناعية في السنوات المقبلة، لتطوير المزيد من سبل الحماية الفنية.

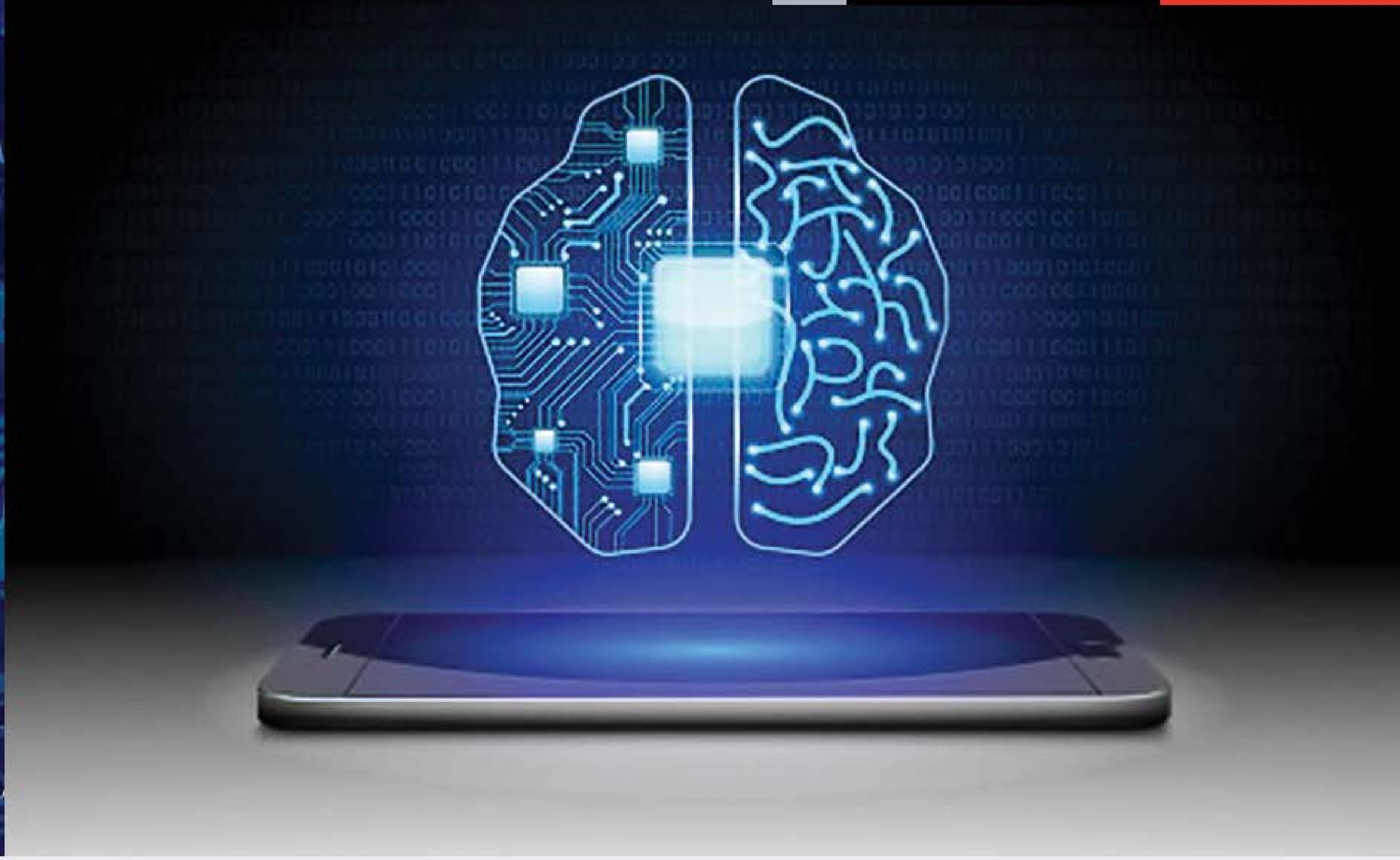
في عموم الأمر، تتخذ دفاعات اليوم هيئة أنظمة "إشرافية" رقمية مستقلة تتحلى باليقظة المستمرة – أجهزة حاسوب وأكواد تتحكم في تلك الأجهزة والأكواد الأخرى– وعلى نحو أشبه ببروتوكولات السيطرة والتحكم العسكرية التقليدية، تكتسب هذه الأنظمة القوة من حيث العدد، ويصبح بوسعها أن تتفاعل بسرعة مع مجموعة واسعة من الهجمات. وتعمل مثل هذه الأنظمة الرقمية على تعزيز الضوابط والتوازنات، والحد من إمكانية الفشل وتخفيف التأثيرات المترتبة على عمليات الاختراق والتوغل.

وفي مثل هذا السيناريو المستقبلي، فربما يتناول أحد أفلام هوليود ساحقة النجاح على المستوى الشعبي قصة شبكات حاسوب تتقاتل في ما بينها، في حين يقف البشر موقف المتفرج. وربما يتناول مثل هذا الفيلم الفكرة الأوسع حول نقطة التحول الافتراضية التي يتفوق عندها الاصطناعي على البشري. ومن حسن الحظ في هذه الحالة أن الحياة لا تزال بعيدة عن تقليد الفن.

Project syndicate

كارلو راتي: مدير مختبر سينسيبل سيتي في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، ورئيس مجلس الأجندة العالمية التابعة للمنتدى الاقتصادي العالمي بشأن مدن المستقبل.

ماتيو كولدنيل: زميل الأبحاث لدى مختبر سينسيبل سيتي.



مستقبل الحوسبة

برونو ميشيل
عالم في أبحاث آي بي إم – زيوريخ

منذ أن صاغ عالم الكمبيوتر الأمريكي جون مكارثي مصطلح "الذكاء الاصطناعي" في عام 1955، تصور الرأي العام أجهزة الكمبيوتر والروبوتات الحية التي تفكر وتتصرف مثل البشر. وبرغم أن هذا الأمل قد يتحقق على أرض الواقع مستقبلاً، فإنه لا يزال في الوقت الحالي، بعيد المنال. لكن حدود الحوسبة المحتملة ليست أقل إثارة. لقد دخلنا ما نسميه في "آي بي إم" العصر المعرفي. وتعزز الاختراقات والإبداعات في مجال الحوسبة قدرتنا على استيعاب واستعمال كميات كبيرة من البيانات. وتوفر الإرشاد بشأن بعض من أهم القرارات في العالم. ويحتمل أن تحدث ثورة على صناعات بأكملها.

ويشير مصطلح "الحوسبة الإدراكية" إلى الأنظمة التي ستصبح مبنية على التعلم من التجارب. بدلاً من أن تكون مبرمجة بشكل واضح. وعن طريق استخراج المعلومات المفيدة من البيانات غير المهيكلة. تقوم هذه النظم بتسريع عصر المعلومات. مما يساعد المستخدمين على أداء مجموعة واسعة من المهام. من تحديد الفرص الفريدة المتاحة في السوق. إلى اكتشاف علاجات جديدة للأمراض. إلى صياغة حلول إبداعية للمدن والشركات والمجتمعات.

ويصادف العصر المعرفي المرحلة المقبلة في تطبيق العلوم على فهم الطبيعة ودعم الازدهار البشري. وتعود بدايته إلى أوائل عام 2011، عندما تغلب نظام الحوسبة الإدراكية واطسون على بطلين بشريين خلال عرض لعبة "خطر!". ومنذ ذلك الحين، فقد ذهب واطسون إلى فعل أكثر من ذلك بكثير. مبيّناً إلى أي مدى يمكن للحوسبة الإدراكية استخدام بيانات ضخمة لمعالجة بعض القضايا المنهجية الأكثر صعوبة التي تواجه البشرية.

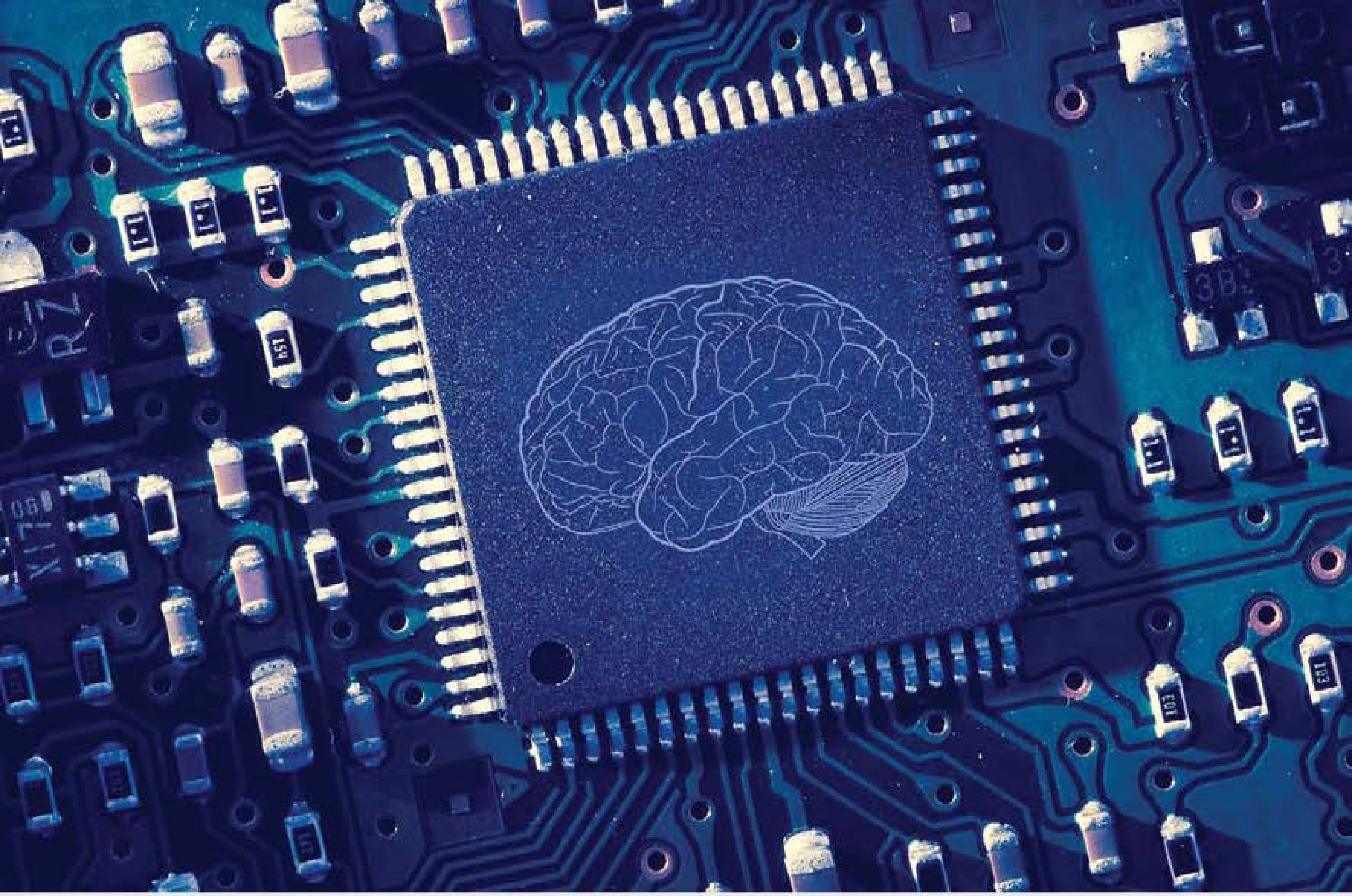
على نطاق واسع. تقدم النظم المعرفية خمس قدرات أساسية:

أولاً. تساعد على مشاركة بشرية أعمق. وذلك باستخدام بيانات عن الفرد لإيجاد تفاعلات بشرية بعينها وبالكامل.

ثانياً. تساهم النظم المعرفية في رفع الخبرات والتعلم من الخبراء في مختلف المجالات. وجعل تلك المعرفة متاحة على نطاق واسع.

ثالثاً. توفر النظم المعرفية المنتجات. مثل تلك التي ترتبط بإنترنت الأشياء. مع القدرة على الإحساس بالعالم من حولها والتعلم من مستخدمي هذه النظم.

رابعاً. تسمح النظم المعرفية للمشغلين باستخدام كميات كبيرة من البيانات. مما يساعد على تقدم العمل وتوفير السياق. وتوفير التعلم المستمر. وتعزيز القدرة على



التنبؤ، وتحسين الكفاءة والأداء.

وأخيرًا - وربما الأهم - تسمح لمستخدميها بالنظر إلى الأنماط والفرص التي سيكون من المستحيل اكتشافها من خلال الوسائل التقليدية.

وتعد النظم المعرفية من وحي الدماغ البشري، وهو الجهاز الذي لا يزال يعلمنا الكثير. وبما أن النظم تنمو حجمًا وتعقيدًا، يبدو أن هندسة الكمبيوتر التقليدية بدأت تثبت محدوديتها. كما تؤدي النظم المعرفية إلى ارتفاع استهلاك الطاقة وتأخير التفاعل بين المكونات، وأصبحت معها هندسة الكمبيوتر التقليدية عبئا على نحو متزايد. في الواقع، عندما يتعلق الأمر بكفاءة الطاقة — التي تقاس بعدد العمليات الحسابية في وحدة الطاقة على بيانات "غير منظمة" — فإن الدماغ البشري أفضل أداء ب 10.000 مرة من الأجهزة التي من صنع الإنسان.

اليوم، أجهزة الكمبيوتر تستهلك حوالي 10 % من إنتاج الكهرباء في العالم، وفقًا لمارك ميتز، المدير التنفيذي لمجموعة الطاقة الرقمية. ومن أجل الاستفادة الكاملة من العصر المعرفي، سيكون علينا استخدام كميات هائلة من المعلومات: خلال السنوات الـ 15 المقبلة، نتوقع أن ينمو حجم البيانات بنسبة أكثر من 1000 مرة. وإجراء الحسابات اللازمة لاستخدام هذه الكمية الكبيرة من البيانات لن يكون ممكنًا من دون خطوات كبيرة في مجال تحسين كفاءة استخدام الطاقة.

ومن شأنه مطابقة أداء وكفاءة الدماغ البشري أن تتطلب منا تقليد بعض هياكله. بدلًا من محاولة الضغط على أداء كثافة الاستهلاك الطاقة من رقائق أضخم، يمكننا ترتيب مكونات الكمبيوتر في مصفوفة 3D كثيفة ومماثلة لدماغ الإنسان، وتضخيم ليس الأداء، بل الكفاءة الطاقية.

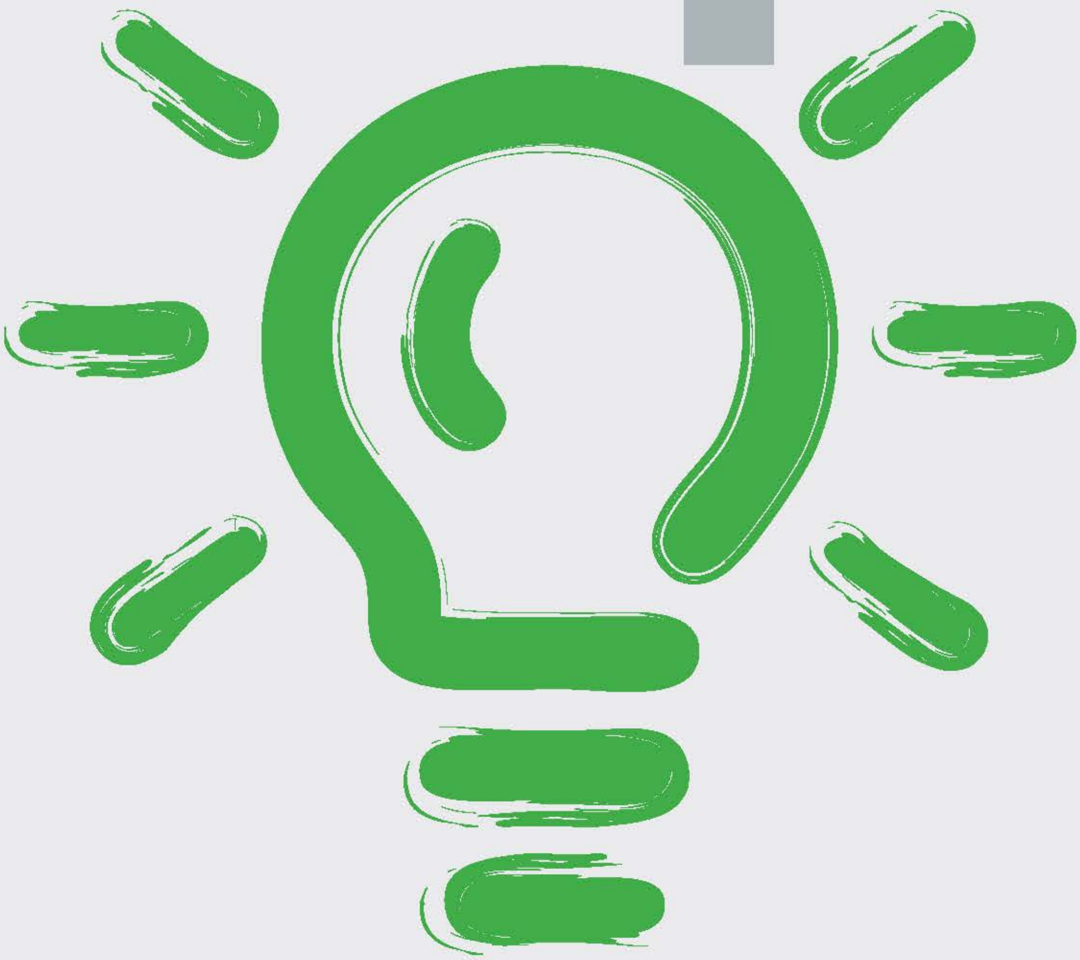
ويضع ترتيب رقائق الكمبيوتر في بيئة 3D العناصر المختلفة للكمبيوتر في مكان أقرب إلى بعضها البعض. وهذا يقلل ليس فقط من الوقت الذي تستغرقه عملية التواصل؛ بل إنه يحسن كفاءة استخدام الطاقة بمعامل قدره 5000 - موفرًا الأجهزة الكمبيوتر كفاءة محتملة قريبة من الدماغ البيولوجي. بالفعل، جهاز كمبيوتر أكثر كثافة ومبني على أساس التكنولوجيا المتقدمة المتاحة وتبريد الماء الساخن يسمح بكفاءة أعلى من النظام التقليدي بعشرة أضعاف.

غير أن أجهزة الكمبيوتر من صنع الإنسان غير فعالة وذلك ليس فقط لأنها تحتاج لتشغيل الرقائق، ولكن أيضًا لأنها تحتاج إلى طاقة لتشغيل مكيفات الهواء التي تعمل على إزالة الحرارة الصادرة من المعالجات.

والدماغ البشري لديه درس يعلمه لنا هنا. تمامًا كما يستخدم الدماغ السكر والدم لتوفير الطاقة والتبريد لمختلف مناطقها، يمكن لجهاز الكمبيوتر 3D استخدام المبرد السائل لتوفير الطاقة للرقائق، بالإضافة إلى تبديد الحرارة، يمكن استخدام السوائل لتشغيل نظام كهروكيميائي لتوفير الطاقة، وهذا بدوره سيسمح بارتفاع كثافة التعبئة والتغليف - ومن ثم بارتفاع الكفاءة.

من خلال اعتماد بعض من خصائص الدماغ البشري، ستكون لأجهزة الكمبيوتر القدرة على أن تصبح أكثر إدماجًا وكفاءة وقوة. وهذا، بدوره، سوف يساعدنا على الاستفادة الكاملة من الحوسبة الإدراكية - بمنح عقولنا مصادر جديدة للدعم والتحفيز والإلهام.

Project syndicate



تقنيات جديدة صديقة للبيئة والاقتصاد

منة الله عبدالمنعم

كاتبة ومترجمة علمية وفيزيائية
بمعهد الكبد القومي
جامعة المنوفية - مصر

منذ بدء الخليقة واكتشاف الإنسان للنار وما أحدثته في حياته من تغيير وراحة، ولم تتوقف البشرية لحظة واحدة عن سباقها المحموم، لإيجاد المزيد من التقنيات والاكتشافات، لتوفير حياة أكثر راحة ورفاهية، لكن لا يوجد شيء بلا مقابل، ودفع الإنسان ثمن ذلك من بيئته فكانت النهضة الصناعية الكبيرة اعتمادًا على البترول الحفري ومشتقاته، سواء في وسائل النقل أو إنتاج الطاقة أو المواد المطاطية، التي ينتج عنها أكاسيد الكربون والنيتروجين الضارة، التي تعد السبب الأول للاحتباس الحراري، وهي المشكلة التي تؤرق دول العالم، وأقيمت لها قمة ضخمة هي قمة المناخ في باريس، أقيم في مطلع ديسمبر 2015 التي حظيت بالكثير من الاهتمام الإعلامي والسياسي، وتعهدت أغلب دول العالم بالتكاتف لتقليل انبعاثاتها الكربونية لمنع زيادة درجات الحراة هذا القرن وبرغم تواجد توجهات منذ أعوام عديدة إلى الطاقة النظيفة وإعادة تدوير المخلفات سعيًا لبيئة أفضل، إلا أن هذه التقنيات كانت مكلفة للغاية، وليس بإمكان جميع الدول اتباعها، لذا فالتحدي الحقيقي هو الموازنة مابين تقنيات صديقة للبيئة والاقتصاد في آن واحد، ونستعرض في هذا المقال تقنيات حديثة مدهشة تجمع بين هذين الشقين :

بطاريات الهاتف تضئ المنازل بطاقة شمسية

في ظل انتشار الهواتف المحمولة والهواتف الذكية زاد استهلاك بطاريات الليثيوم المستخدمة لها بشكل واسع، وحيث إن الهواتف المحمولة والذكية تحديدًا متوسط عمرها يصل لثلاث سنوات، فإن متوسط عمر البطارية يصل لخمس سنوات، أي أن الهاتف قد ينتهي استعماله ولا زالت البطارية تعمل، ما يمثل إهدارًا لها بجانب تحولها لنفايات إلكترونية ضارة للبيئة، ولا يمكنها التحلل أو إعادة التدوير ولحل هذه المشكلة البيئية والاقتصادية قام فريق من الباحثين بجامعة كيونغ هي بكوريا الجنوبية برأسهم العالم بوكار ديوف الأستاذ بالجامعة نفسها بإستغلال هذه البطاريات بتحويلها لوحدات تخزين طاقة لمصابيح LED تعمل بالطاقة الشمسية، وذلك لإضاءة المنازل في المناطق الريفية، بدلاً من الشموع ومصابيح الكيروسين المستخدمة في تلك المناطق، التي تعد تكلفتها أعلى من الإضاءة الكهربائية.

ويعلق ديوف على تجربته قائلاً: "إن هذا النظام كي يكتمل يمر بخمس خطوات: جمع البطاريات، اختبارها، صناعة النظام، والتسويق التجاري والتشغيل ما يمكنه توفير فرص عمل جديدة".

ومن مميزات هذا الابتكار أن توفير البطارية المناسبة لتخزين الطاقة الشمسية أمر مكلف للغاية، وكان يتم استبدالها ببطارية السيارات، لكنها لا تستمر طويلاً. أما بطارية الليثيوم المستخدمة بالهواتف المحمولة بإمكانها أن تنتج كهرباء تشغل مصباح LED لمدة تصل لثلاث ساعات أو ست ساعات بإضاءة منخفضة، لكن تكفي للقراءة أو الكتابة بوضوح، وعند دمج البطارية والمصباح بالطاقة الشمسية قد تصل فاعليتها لثلاث سنوات. والنموذج الذي اخترعه الفريق الكوري اعتمد على لوح شمسي



النظام الذي صممه الفريق الكوري يستخدم بطارية الهاتف كوحدة تخزين للمصباح

ومصباح LED بسعة 12 فولت ووحدة تخزين تتكون من ثلاث بطاريات لهواتف سامسونج الذكية، وتكلفتها أقل من خمس وعشرين دولار أمريكي، ويمكن للنموذج في مراحله الأولية أن يضئ غرفة لمدة خمس ساعات يوميًا مع عمر إفتراضي يصل لثلاث سنوات، ويخطط الفريق مستقبلاً للعمل على رفع كفاءة النظام، ليعمل لمدة أطول مع خفض التكلفة أكثر، لتناسب المناطق الريفية وغير الحضرية بالدول النامية وينوون البدء بتسويق المشروع بالسنغال ودول الصحراء الأفريقية العام المقبل[1].

الكهرباء الهيدروجينية: هل يحل قصور الطاقة الشمسية؟

تعد الطاقة الشمسية من أهم مصادر الطاقة المتجددة في وقتنا الحالي، وتوجهت دول أوروبية كألمانيا لاعتمادها بالكامل، والعديد من الدول العربية التي لها مشروعات طموحة في هذا المجال، وبرغم أن الطاقة الشمسية تعد من أفضل وسائل الطاقة إلا أن من عقباتها الحالية ارتفاع تكلفتها الاقتصادية وصعوبة تخزينها، لذا قام فريق دولي بتطوير مصدر طاقة جديد أطلقوا عليه hydricity وهو يعتمد على إنتاج الطاقة الشمسية مع الوقود الهيدروجيني.

وهناك طريقتان لاستخلاص الطاقة الشمسية إما من خلال الخلايا الشمسية وهي خلايا كهربية تحول أشعة الشمس لكهرباء أو من خلال الخزانات الشمسية، وهي تقوم بتجميع الحرارة من أشعة الشمس لتسخين المياه بشكل مباشر أو في نطاق أكبر تستخدم البخار الناتج من المياه لتشغيل توربينات وإنتاج الكهرباء بالشكل التقليدي، وهي الطريقة المعتمدة أكثر في المحطات الشمسية العملاقة، والطريقة الأولى تعد فعالة أكثر حيث تلتقط أشعة شمس أكثر، ولكنها تحتاج لضوء شمس مباشر لذا هي أقل استخدامًا في المحطات الشمسية، وتقتصر أكثر على الأجزاء المشمسة في العالم.

والتقنية الجديدة اعتمدت على محطة شمسية تعمل بالسخانات الشمسية لإنتاج الكهرباء مباشرة، وتنتج الهيدروجين بعد ذلك، حيث تحتاج التوربينات إلى العمل في أثناء شروق الشمس، وأن تتوقف ليلاً، ثم يعاد تشغيلها مرة أخرى في الصبح التالي، مما يهدر الكثير من الطاقة والوقت، لذا التقنية الجديدة تعمل 24 ساعة يوميًا، وتنتج الشمس في أثناء النهار، وتستمر في إنتاج الهيدروجين بعد ذلك وبرغم ان استخدام الهيدروجين في مجال النقل بديلاً للوقود إلا أنه يمكن استخدامه في الصناعات الكيميائية، وهو سهل التخزين ولا يتأثر بطول تخزينه لذا تمثل هذه الطريقة نقلة مدهشة في مجال الطاقة البديلة[2].



البلاستيك الحيوي صديق البيئة والاقتصاد

البلاستيك وبالرغم أنه يعد من أهم النقلات الصناعية في العالم حيث تكلفته الإنتاجية بخسة، ويدخل في أغلب الصناعات والمنتجات المستخدمة في الحياة اليومية، إلا أنه في المقابل من أخطر المشكلات البيئية بسبب تكونه من مواد نفطية وعند حرقه يساهم في بعث أكاسيد الكربون الضارة التي لها ضررها المباشر على البيئة، لكن بخصوص البلاستيك تحديدًا كان هناك توجه باعادة تدويره في صناعات أخرى منذ سنوات طويلة، لكن اختراع بلاستيك صديق للبيئة يتكون من مواد عضوية بالكامل وخالي من المواد النفطية وعند حرقه يعود لأصله العضوي دون ملوثات للبيئة يعد حلاً جذريًا لمشكلة بيئية مزمنة.

و الاكتشاف قام به علماء من جامعة كولورادو الأمريكية، حيث اعتمدوا في صناعته على مادة تدعى جاما بوتيرولاكتون)، وهي مادة كيميائية معروفة تدخل في صناعة مزيلات الغراء ومحاليل التنظيف، وببلمرة المادة المذكورة يتكون البلاستيك الحيوي– (المواد البوليمرية مواد تتكون من وحدات أصغر تسمى مونومر، وهي مواد صغيرة تتركب من الكاربون و الهيدروجين عند دمجها معًا بعمليات كيميائية تترابط بسلاسل جزيئية، وهي البوليمرات التي من أنواعها البلاستيك)، لذا عند غلي أو حرق البلاستيك الجديد يتحول مجددًا إلى مونومر جاما بوتيرولاكتون، الذي يمكن إعادة بلمرته مرة أخرى إلى أشكال وأنواع جديدة من البلاستيك، وفريق جامعة كولورادو ويرأسه الكيميائي يوجين تشين أتموا محاولتهم بعد 10 سنوات من دراسات رشحت المادة المذكورة لصناعة بلاستيك صديق للبيئة، ولكن لم يتمكنوا من معالجته بطريقة مناسبة ويعلق تشين على اكتشافهم أن البلاستيك الخاص بفريقه ليس أول بلاستيك عضوي، حيث هناك نوع متداول يصنع من مادة تدعى P4HB. ولكنها تشتق فقط من أحد أنواع البكتيريا، لذا فالبلاستيك الجديد قد يحل محلها بسبب سهولة صنعه وانخفاض تكلفته، وهو مايعطي قيمة اقتصادية هائلة لهذا الإكتشاف بجوار فائدته البيئية[3].

المصادر:

1-http://www.asianscientist.com/201604//tech/lithium-ion-batteries-solar-powered-led-lamps-recycling

2-http://www.sciencealert.com/hydricity-is-a-new-power-source-combining-solar-energy-and-hydrogen

3-http://www.nature.com/nchem/journal/v8/n1/full/nchem.2391.html

ماذا تعرف عن المكتبة البشرية؟

بالطبع، ما زالت المكتبة بشكلها المألوف موجودة، بكتبها المكدّسة التي تحكي قصصًا عن الهجرة والمعاناة، وتخطّي الصعاب، وقصص الاضطهاد العرقي والديني.

لكن، بعض المكتبات في زمننا تعتمد على تقديم الأشخاص الذين بدورهم يقدمون المعلومات المتوفرة في الكتب أو التي اكتسبوها من خلال تجاربهم وخبراتهم الشخصية.

ويقول روني أبيرجل، الذي ساهم في تأسيس مكتبة "Human Library Organization": "المكتبة البشريّة هي مثل المكتبات الأخرى، لكنها تتيح استعارة خبرة أشخاص بدلاً من استعارة الكتب."

ويعطي مثالاً: "يمكنك استعارة شخص يعاني من انفصام الشخصية، أو شخص مسلم، أو شخص يعيش بلا مأوى، وبهذه الطريق، تستطيع الحديث مع صاحب العلاقة مباشرة وفهم النقاط المشتركة بينكما."

وشارك أبرجل في تأسيس المكتبة البشريّة منذ 16 عامًا في العاصمة الدنماركية كوبنهاغن، وبدأت الفكرة بوصفها مساهمة في إحدى الفعاليات، التي جذبت 50 متطوعًا، أصبحوا "كتبًا بشريّة" يمكن استعارتها لمدة أربعة أيام.

ونتيجة لردات الفعل الإيجابية على هذا المشروع، عمل مؤسسوه على جعله مشروعًا دائمًا، واليوم، أصبح تحرّكًا دوليًا يضم "كتبًا بشريّة" منتشرة في أكثر من 70 دولة من حول العالم.

وتقول أمينة المكتبة لوسي كسلي إن مكتبة "ليسمور" البشرية في أستراليا تعرض تشكيلة من الكتب البشريّة، التي يمكن الحديث معها عن شتى الموضوعات والقصص والمهارات، وتدعم الحكومة الأسترالية هذه المبادرة.

وينظر أبرجل إلى هذا المشروع كدار لنشر، ويتم التعاون مع مكتبات أخرى تحضّر وتقيّم مختلفَ الأشخاصِ الراغبين بأن يصبحوا كتبًا بشرية، للتأكد من خبرتهم المتميزة التي تتيح لهم الإجابة على أسئلة قد يكون من الصعب الإجابة عنها.

وبعد تفحّص مختلف المتقدمين، يقوم موظفو المكتبة بتصنيف "الكتب البشريّة" وإعارتها، لمحادثات فردية أو كجزء من محادثات جماعية.

شعار مكتبة هيومان البشرية

شريحة الكترونية بحجم طابع بريد تخزن كتب البشرية

ابتكر علماء هولنديون شريحة إلكترونية صغيرة يمكنها حفظ كم ضخم من المعلومات، وإحداث ثورة علمية كبيرة من شأنها حل أزمة حفظ البيانات المتراكمة.

رقاقة إلكترونية صغيرة بإمكانها تخزين كم هائل من البيانات، وذلك باستخدام خواص ذرات الكلور، الاختراع من شأنه أن يحدث ثورة في مجال تخزين البيانات المختلفة.

ومن خصائص هذه الرقاقة أنها تتمتع بميزة الاحتفاظ كميات لا تصدق من البيانات قياسًا بالشرائح الإلكترونية المخصصة للتخزين، وذلك باستخدام خواص ذرات الكلور، بحسب ما نشرته المجلة العلمية المتخصصة "ذي جورنال نيتشر نانوتكنولوجي".

وقد طور العلماء الهولنديون بإشراف العالم ساندر أوته من جامعة دلفت التكنولوجية هذه الشريحة، التي يمكن إعادة الكتابة عليها، ويمكنها أن تخزن المعلومات في مواضع ذرات كلور منفردة على سطح نحاسي.

واستخدم الباحثون خاصية ذرات الكلور، وذلك لترتيب المعلومات على شعرية ثنائية الأبعاد على سطح من النحاس في كل جهة بمفردها، كما جاء في موقع دويتشه فيله.

ويشرح أوته كيفية تخزين المعلومات موضحًا "أن كل (بت) من المعلومات يتألف عادة من موضعين على سطح من ذرات النحاس، وذرة كلور واحدة التي يمكن أن نسحبها إلى الأمام أو الخلف بين هذين الموضعين".

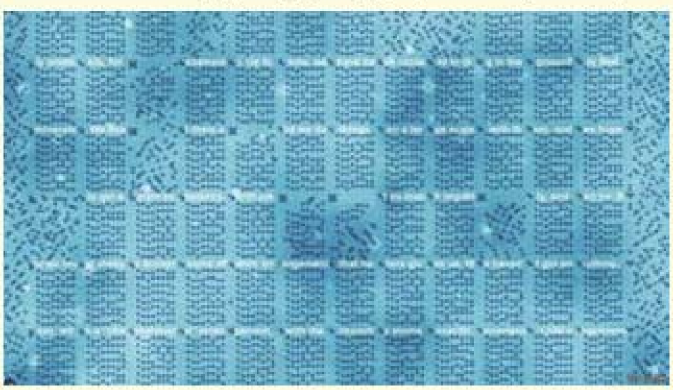
ويضيف "إذا كانت ذرة الكلور في أعلى موضع، سيكون هناك ثقب تحتها، نسمي ذلك واحدًا وإذا كان الثقب الفارغ في الموضع الأعلى وذرة الكلور في الأسفل يكون البت ضمن تعريف الصفر".

ولأن ذرات الكلور تكون محاطة بذرات كلور أخرى، بخلاف المواضع قرب الثقوب، ستحفظ كل منها الأخرى في مكانها المحدد، لهذا السبب يعتقد فريق البحث في جامعة دلفت أن طريقتهم أكثر استقرارًا من الطرق التي تستخدم ذرات حرة وأكثر ملاءمة لتخزين المعلومات.

ويؤكد العلماء أن هذه الشريحة الصغيرة، التي لا تتعدى حجم طابع بريد صغير، تتسع لجميع كتب البشرية جمعاء، بحسب الدراسة المنشورة، إذ إن الباحثين استخدموا مجهر مسح نفقي "أس تي إم" فيه إبرة حادة تستكشف الذرات على السطح واحدة بعد أخرى.

إلا أن إمكانية التخزين لا تتم إلا في درجة حرارة 196 درجة مئوية تحت الصفر، كما أن طريقة التخزين المستخدمة، وذلك بدفع "ذرات مبرمجة" من فجوة إلى أخرى، حتى يتم إنشاء الوحدة المعلوماتية الواحدة تحتاج إلى وقت كبير، ولذلك فإن نسخ جميع كتب العالم على هذه الشريحة "قد يستغرق آلاف السنين" من أجل إتمام هذه المهمة بحسب ما نشرت المجلة.

وقال الباحثون أنه من الصعب حاليًا ربط هذه التكنولوجيا في أجهزة الكمبيوتر العادية أو الهواتف المحمولة، إلا أن أوته وزملاءه يرون أن هذا الاختراع سيمهد الطريق أمام تطوير نظم تخزين جديدة ومختلفة عما هو موجود حاليًا في الأسواق.



الشريحة الصغيرة، التي لا تتعدى حجم طابع بريد صغير، تتسع لجميع كتب البشرية جمعاء



هذا ما تفعله وسائل التواصل الاجتماعي بأدمغة المراهقين

مع انتشار العشرات من تطبيقات التواصل الاجتماعي، تغيّرت طريقة وطبيعة التواصل البشري اليوم مقارنة بالماضي.

ومع استخدام أكثر من مليار شخص حول العالم لتطبيق "فيسبوك" يوميًا، لم يعد الفرد يشعر بالوحدة، حتى وإن لم يكن مع أحد وجهًا لوجه. لكن، يتجاوز أثر وسائل التواصل الاجتماعي المجتمعات بشكل عام، لينتقل أثرها في أدمغتنا.

وأصدرت جامعة كاليفورنيا في مدينة لوس أنجيلوس الأمريكية دراسة حديثة، تضمنت مسحًا طبقيًا محوريًا لأدمغة 32 مراهقًا يستخدمون تطبيقًا مشابهًا بتطبيق "إنستغرام"، ومن خلال مراقبة النشاط الذهني لمختلف المناطق في أدمغة المشاركين، وجد الفريق أن الحصول على تعليقات "إعجاب" على الموقع حفّز نظام المكافآت أو الإحساس بالرضى في الدماغ.

وتقول كاتبة البحث لورين شيرمان: "عندما يعلم المراهقون أن صورهم حصلت على الكثير من تعليقات "إعجاب"، يصبح مركز المكافآت والرضى في الدماغ فاعلاً، بالطريقة ذاتها لشعورنا لدى رؤية الأشخاص الذين نحبهم وربح الأموال." وبحسب البحث، هذا الشعور بالرضى يحفّز بدوره على استخدام وسائل التواصل الاجتماعي بشكل أكبر.

وبحسب شيرمان، تُعدُّ منطقة الشعور بالرضى فاعلة جدًا لدى المراهقين، ما يساعد بمعرفة السبب من وراء تعلّق تلك الفئة العمرية بمواقع التواصل الاجتماعي.

التعلّم الاجتماعي

وبينما يعتمد تقييم فعالية رسالة معينة على تعابير الوجه أو لغة جسد المتلقي، أصبح قياس فعالية أي رسالة اليوم يعتمد على كمية تعليقات "الإعجاب" أو إعادة تغريد الرسالة من قبل أشخاص آخرين، وهذا أمر يميز التواصل عبر وسائل التواصل الاجتماعي مقارنة بالتواصل الطبيعي.

وتؤكد البروفيسورة إيرواز دومثيل في كلية "بيركبيك" في جامعة لندن أن وسائل التواصل الاجتماعي تؤثر على طريقة نمو الدماغ البشري، وخصوصًا أن "كل ما يتعلمه الشخص أو يختبره، يُخزن في الدماغ، ما يؤثر على الدماغ وقوة الروابط بين الخلايا العصبية".

وتقول دومثيل: "برغم أن الإنسان في هذا العصر لا يتمتع بالدقة في تقييم تعابير الوجه مقارنة بالأجيال القديمة، إلا أن الدماغ البشري اليوم مستعد لتقييم مجموعة كاملة من الأشخاص في أثناء التحادث على إحدى التطبيقات،" موضحة أن "هذا الأمر ليس إيجابيًا أو سلبيًا، بل إحدى الطرق التي يتأقلم بها دماغنا في محيطه".

إسهامات تقنية لترجمة أكثر دقة للنصوص



تتطور إمكانيات وقدرات الترجمة عبر الإنترنت يومًا بعد يوم إلا أن هناك مجالاً للمزيد من التطور ضمن هذا المجال، ويساهم الباحثون حاليًا في تقنيات الذكاء الاصطناعي الجديدة، التي تسمح بترجمة جمل كاملة بدقة.

وتمنح الخوارزميات التي يطورها باحثون في جامعة ليفربول لأجهزة الكمبيوتر لمسة إنسانية في أثناء ترجمة الكلمات واللغات، ويعتقدون أن أساليبهم هي المفتاح لتحسين دقة الترجمة.

ويمكن لأجهزة الحاسب أن تمتلك القدرة على ترجمة كلمة من لغة غير معروفة باستخدام الخوارزميات وتوفير البيئة المناسبة لذلك، ونتيجة لذلك سيكون بإمكان أجهزة الحاسب القدرة على بناء جملة كاملة صحيحة بإضافة كلمات ملائمة للجملة.

وتقوم الخوارزميات بالبحث عن معاني الكلمات من خلال خدمات مثل وردنت WordNet بشكل يشابه البشر عن استعانتهم بالقواميس لمعرفة معاني الكلمات الغريبة أو غير المعلومة، كما يمكن للخوارزميات موزانة العلاقة بين الكلمات المستعملة عند بناء جملة ما بالاستناد إلى تقنيات التسجيل.

ويشير دانوشكا بوليجالا عالم حواسيب في جامعة ليفربول إلى أن قدرة الخوارزميات على مساعدة أجهزة الحاسب في فهم الكلمات تتشابه مع تقنية تعليم اللغات لأجهزة الحاسب.

ويمكن بالفعل ترجمة الكلمات بدقة عالية من خلال مترجم جوجل، إلا أن ترجمة جمل كاملة تؤدي إلى بنية جمل لغوية ومنطقية ضعيفة، ويتم فهم معنى الجملة بشكل بعيد عن المطلوب.

وتعد هذه التقنية الجديدة خطوة صغيرة إلى الأمام في بناء مترجم شامل ودقيق، ويمكن مستقبلًا إزالة الحواجز اللغوية الحالية وترجمة كتب بأكملها وجعل البحث على الويب أسهل.

ويجري حاليًا العمل لبناء مترجم شامل، ويُمكن اعتبار قدرة المساعدين الصوتيين من مايكروسوفت وأمازون وآبل في الرد على الأسئلة الأساسية جزءًا من هذا العمل.

كما يُمكن اعتبار استخدام مترجم سكايب من مايكروسوفت لتقنيات تعلّم الآلة في سبيل توفير الترجمة في الزمن الحقيقي في أثناء المحادثات الصوتية جزء آخر من هذا العمل.

وهناك العديد من برامج البحوث التي تساعد في بناء المترجم الشامل مثل برنامج البحوث العالمي لترجمة الكلام The U-STAR والذي يشمل ما يصل إلى 33 جامعة ومنظمة من جميع أنحاء العالم.

كما يتطلع برنامج البحوث داربا DARPA التابع لوزارة الدفاع الأمريكية إلى بناء مترجمين يساعدون أفراد الجيش الأمريكي عند تواجدهم في أراضي أجنبية في التواصل مع السكان المحليين بالاستناد إلى تقنيات تعلّم الآلة.